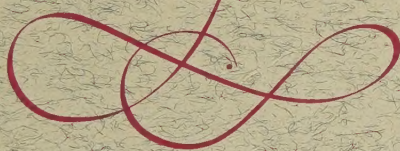


Das Menuett

in der deutschen Musikgeschichte
des 17. und 18. Jahrhunderts



Das Menuett
in der deutschen Musikgeschichte
des 17. und 18. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
zu Erlangen

VORGELEGT VON HELMUT GOLDMANN NÜRNBERG
TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 18. AUGUST 1956



Dekan: Universitätsprofessor Dr. Hans Thomae
Referent: Universitätsprofessor Dr. Rudolf Steglich
Korreferent: Universitätsprofessor Dr. Hans Wehr

Die Anregung zu dieser Arbeit, ebenso aber auch die Grundlagen meiner musikwissenschaftlichen Ausbildung und meiner Musikauffassung überhaupt danke ich dem verehrten Vorstand des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen, Herrn Professor Dr. Rudolf Steglich.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546223_0051

Inhaltsübersicht

Einleitung	-	Die musikalische Situation	-	Seite	7
Das Menuett	-	Herkunft und Name			7
		Die Tonart			11
		Die Taktvorzeichnung			12
		Die musikalische Form			16
		Das Tempo			21
		Die Tanzschritte			26
Die ersten Menuette in Frankreich					30
Die frühen deutschen Menuette					31
Die Menuette der Bach-Zeit					34
Die vorklassische Zeit					42
Das Wiener klassische Menuett					45
Das Menuett der Romantik					51
Zur Instrumentation der Menuette					54
Anmerkungen und Notenbeispiele					57
Abbildungen					81
Literaturverzeichnis					85

Einleitung --- Die musikalische Situation

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist es vor allem Frankreich, dessen kulturelle Leistungen an allen Höfen als vorbildlich und nachahmenswert empfunden werden. "Galant" wird das Schlagwort der Zeit. Neben die Universitäten treten Ritterakademien¹, an denen die galanten Lebensformen gelehrt werden. Für den Tanz als besonderen Ausdruck dieser galanten Formen bedeutet das zunächst die zunehmende Wichtigkeit des Balletts, das neben wenigen Berufstänzern von der Hofgesellschaft selbst getanzt wird. Aber auch allgemein gewinnt der Tanz eine gesellschaftliche Bedeutung, die uns in diesem Maße heute völlig fremd geworden ist. Er war die Hauptform des Zeremoniells bei Hofe. Zierlichkeit und genaue Kenntnis aller Anstandsregeln zu zeigen war das Bestreben der Tanzenden. Vollendeter Ausdruck der angewandten Agilité und Moralité aber ist die "Königin der Tänze", das Menuett.

Auch fast jeder deutsche Komponist, angefangen von der Generation Georg Muffats über Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bis zu den Wiener Klassikern, hat sich mit dem Menuett beschäftigt und echte Tanzmusik für den Hof und die bürgerlichen Festlichkeiten geschrieben. So wird es verständlich, daß ein Tanz, der etwa einhundertfünfzig Jahre den Ballsaal beherrschte und selbst nach dieser Zeit in stilisierter Form bis in die Gegenwart weiterlebte, in vielen tausenden Beispielen auch in Oper und Konzert verbreitet ist.

Im Folgenden sollen die Hauptzüge der Geschichte des Menuetts in Deutschland, besonders ihre charakteristischen Wendepunkte dargestellt werden.

Das Menuett --- Herkunft und Name

Als Erfinder des Menuetts werden zwar vielfach Musiker und Tänzer genannt - vor allem Lully -, doch sind das alles nur Namen solcher, die sich um die Entwicklung des Tanzes verdient gemacht haben. Rossi² hat wohl recht, wenn er das Zustandekommen dieser neuen Tanzweise mit der Entstehung der "Odyssee" Homers vergleicht, an der sicherlich viele anonym gebliebene Dichter gearbeitet haben, doch dem Bedeutendsten unter ihnen schrieb man das ganze Werk zu.

Tatsächlich aber ist das M. die stilisierte Form eines französischen Volkstanzes. Als seine Urform kann der sog. Branle gay, eine bestimmte Art der im 16. und 17. Jahrhundert in mannigfacher Gestalt, nach Landschaften und Altersgruppen der Tanzenden unterschiedenen Branleformen angenommen werden.³

Für diesen Branle gay oder - nach der Landschaft Poitou (zwischen der Bretagne und Annis am Meer gelegen), in der man ihn zuerst tanzte - Branle Poitou genannten Tanz waren vor allem die muntere Bewegung (gay), der ungerade Takt und die kleinen Tanzschritte (menu) bezeichnend. Diese Eigentümlichkeiten werden zuerst bei Brossard als Charakteristika des Menuetts erwähnt. Vergleicht man die ersten Menuette mit einem Branle, so lassen sich Ähnlichkeiten wirklich nur in diesen drei Punkten feststellen:

1. dem dreiteiligen Takt
2. der lustigen Bewegung (gay) in Bezug auf Tempo und Charakter
3. den kleinen, zierlichen Schritten (menu) beim Tanzen.

Alle übrigen Eigenschaften des Branle Poitou wurden stilisiert, d.h. durch Lully oder andere französische Musiker der Zeit, sowie durch berühmte Tanzlehrer umgestaltet und verfeinert, um auf diese Weise einen Bauernreigen gesellschaftsfähig zu machen.

Das erste uns erhaltene Menuett stammt von Lully. Zweifel bestehen über das Jahr seiner Komposition. Mit den beiden immer wieder genannten Jahreszahlen 1653 und 1663 hat sich besonders Rossi⁴ beschäftigt, der anhand äußerer Kriterien nachweist, daß die frühere die zutreffende sein muß und sich damit auch der Mehrheit der Autoren anschließt. Doch wendet er sich gegen die Legende, die das erste M. in Zusammenhang mit Ludwig XIV. bringen will, der es mit einer seiner Maitresses zuerst getanzt habe. Diese Deutung der Entstehung des Tanzes taucht zuerst bei Schubart 1785⁵ auf und ist seitdem weit verbreitet. *

Der Herkunft des Tanzes entsprechend ist auch seine Benennung französischen Ursprungs, abgeleitet von dem Adjektiv menu = zierlich, klein, bzw. vom lateinischen minuire.⁶ In jeweils etwas abgewandelter Form übernahm man das Wort in die verschiedenen Sprachen. So wurde daraus im Italienischen "minuetto", gelegentlich auch "minuetta", im Englischen "minuet".

Nur in Deutschland hielt man verhältnismäßig lange an der französischen Originalform fest. Noch Gassner bringt 1847 in seinem Lexikon als besonderen Vermerk den Zusatz "Menuet, nicht Menuett !" Erst 1879 führt Riewe ⁷ die jetzt übliche deutsche Schreibweise ein. Besondere Schwierigkeiten machte den Deutschen auch die Wahl des Artikels. Während im Französischen menuet immer maskulin gebraucht wird, schwankte man im Deutschen wie übrigens auch im Italienischen zwischen femininer und maskuliner grammatikalischer Einordnung. ⁸ Merkwürdigerweise setzte sich erst ab 1900 etwa im Deutschen der Gebrauch als Neutrum durch. Wenn schließlich 1933 Sachs in seiner Weltgeschichte des Tanzes noch einmal eigens darauf hinweist, so ist das ein Zeichen, daß bis in die neueste Zeit Meinungsverschiedenheiten bestanden.

In der folgenden Tabelle ist in Kürze zusammengestellt, was die verschiedenen Autoren über Herkunft, Wortgebrauch und Wortbedeutung des Menuetts berichten.

Autor	Jahr	Herkunft	Artikel	Schreibweise	Ableitung oder Wortbedeutung
Brossard	1703	Poitou		Menuet	
Mattheson	1713	Poitou			
Taubert	1717	Poictou (!) Erfinder unwichtig	die (la)	Menuet	klein, subtil
Furetière	1727		le	menuet	de ses petits pas
Walther	1732	Poitou	le (s.m.)	Menuet	behend, klein
Mattheson	1737		le la	Menuet Minuetta	
Riepel	1754		der	Menuet	
Kirnberger	1767		un	Menuet	
Rousseau	1768	Poitou	le (s.m.)	Menuet	
Burney	1772		eine	Menuet	
Sulzer	1777	unbekannt, nicht die franz. Ursprungs	die	Menuet	
Diderot	1780	Poitou	le (s.m.)	Menuet	
Schubart	1785	Lully, 1663, Ludwig XIV. Versailles	die der	Menuette (!) Menuet	Flugttanz, Schwebetanz
Wolf	1787		die	Menuet Menuetto	
Gatty	1840	Lully, 1653 Ludwig XIV. Versailles	die	Menuet Ménuet (franz.) Minuetto	

Autor	Jahr	Herkunft	Artikel	Schreibweise	Ableitung oder Wortbedeutung
Gassner	1847	Poitou.Lully 1653 Ludwig XIV. Versailles		Menuet nicht Menuett Menuetto	
Czerwinski	1862	Vielleicht Tanz- meister in Poitiers Lully 1663 Ludwig XIV.	die	Menuet	klein, zierlich(la)
Koch	1865	Poitou	die	Menuet	klein
Schubert	1867	Poitiers Lully 1653/1663 Ludwig XIV.	die <u>der</u>	Menuet (allgemein) Menuet (eigentlich richtiger)	klein, zierlich (la)
Voss	1869	Poitou Lully 1663	die le la	Menuet m.ursprünglich m.später	
Czerwinski	1879	Lully 1653			
Riewe	1879	Poitou	la il	Menuett Minuet Mittuetto (!)	klein Führtanz
Bremer	1882			Menuett	klein
Böhme	1886	Poitou Lully 1653 Ludwig XIV. Versailles	die le il	Menuett Menuet Menuetto	zierlich, klein
Klemm	1887		die	Menuett	
Rossi	1896	Anjou Lully 1653	il la la	Minuetto minuetta minuettina	Verkleinerung von menu
Friedländer	1902		das	Menuett	
Storck	1903	Tanzmeister von Poitiers. Lully 1653 Ludwig XIV.			
Norlind	1905	wie Czerwinski (1862)			
Bie	1906	Poitou	das	Menuett	
Scholz	1911	angeblich 1653 von Lully,wahr- scheinlich in den sechziger Jahren	das	Menuett	
Nettl	1921	Branle de Poitou = Amener		Minuett(bei Schmelzer)	
Black	1924	Poitou.Lully	the	Minuet	short steps
Blessinger	1926	volkstümliche Quelle.Kunsttanz bei Lully	das	Menuett	
Schikowski	1926	Poitou 1653 Ludwig XIV. Versailles	die	Menuette (!)	

Autor	Jahr	Herkunft	Artikel	Schreibweise	Ableitung oder Wortbedeutung
Storz	1928	Volkstanz. Lully 1654 (!)			
Riemann	1929	Lully.Versailles 1653. Ludwig XIV.	das	Menuett	menu=klein zierlich
Junk	1930	Poitou 1653 Ludwig XIV.	das	Menuett	
Sachs	1933	Poitou-Volkstanz 1664 bei du Manoir (die erwähnt	das falsch!)	Menuett	zierlich, klein
Harvard Dictionary	1946	derivation from the branle àmener 1653 official court dance	the	Minuet	à mener
Grove Dictionary	1947	Poitou Lully	the	Minuet	small steps
Moser	1955	Lully	das	Menuett	menu=zierlich, klein

Die Tonart

Die tonalen Verhältnisse sind beim Menuett wie überhaupt in der ganzen damaligen Tanzmusik einfach und klar. Dem schlichten Charakter und der geforderten "simplicité" entsprechend kommen keine Modulationen in weiter entfernte Tonarten vor, was in diesem Falle eher beschwerend als reizvoll wirken würde.

Die ersten Menuette standen vielfach in Moll. Nach Schubart, der in seiner patriotischen Einstellung gerne übertreibt, seien es die Deutschen gewesen, die zuerst Menuette in Dur geschrieben hätten. In zyklischen Formen steht das M. in der Grundtonart, das Trio in einem nahe verwandten Ton, seit François Couperin auch oft in der gleichnamigen Molltonart eines Dur-Menuetts oder umgekehrt.

Hierzu seien folgende Autoren zitiert:

Brossard 1703 La premiere (reprise) a 4 ou 8 mesures dont la dernière doit tomber sur la Dominante, ou du moins sur la Mediante du Mode & jamais sur la Finalle. La seconde reprise est de 8 mesures dont la dernière doit tomber sur la Finalle du Mode.

- | | | |
|------------|------|---|
| Kirnberger | 1767 | Keine Ausweichungen in fremde Tonarten. |
| Sulzer | 1777 | Wegen der Kürze des Stücks haben keine anderen Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones. Andere Tonarten können nur im Vorbeigehen berührt werden. Das Trio steht in der Tonart der Menuet oder in einer nahe verwandten. |
| Schubart | 1785 | Über 50 Jahre lang wurde der Menuet in diese weiche Form gegossen, bis endlich unser großes deutsches Vaterland auf den Gedanken verfiel, auch aus Durtönen Menuetten zu verfertigen. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Doch ist es heut zu Tage Mode geworden, die Trios in sehr grelle Töne zu setzen, allein ohne Wirkung. |
| Wolf | 1787 | Wegen der Kürze des Stücks haben keine Ausweichungen in entfernte Tonarten statt. |
| Seiffert | 1899 | Telemann durchbricht die Einheit der Tonart in den Suiten stets im Trio. |
| Fischer | 1915 | Das Menuett als Mittelsatz des dreisätzigen Zyklus wird aber fast ohne Ausnahme wie in den viersätzigen Formen in der Grundtonart geschrieben. In den Serenaden wahren die Menuette stets die Grundtonart. |
| Nettl | 1921 | Die Modulationsordnung (erg. in den frühen Wiener Menuetten) ist Tp - T, D - T, Tv - T, Tv - Tp - T. Bei den dreiteiligen Menuetten hat der zweite Teil der zweiten Reprise durch die Betonung der Subdominante Codacharakter. |

(Genaue Angaben der zitierten Schriften s. Literaturverzeichnis).

Die Taktvorzeichnung

Die Taktvorschrift war von Anfang an die eines Dreiertaktes, entweder eine einfache 3, meist aber $3/4$ oder $3/8$, gelegentlich auch zusammengesetzt zu $6/4$ oder $6/8$. Eine äußerst präzise Beschreibung der Taktvorzeichnung und ihres Verhältnisses zu dem Bewegungscharakter gibt Brossard ⁹: "On devroit à l'imitation des Italiens se servir du signe $3/8$ ou $6/8$ pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gaye & fort vite; mais l'usage de le marquer par un simple 3. ou triple de Noires a prévalu. Quand on marque ce Triple par $3/4$, il est propre pour les expressions tendres & affectueuses. Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu gay, c'est ce qui fait qu'on s'en sert communément en France pour les Menuets & autres Danses gayeres & animées."

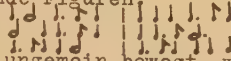
Ausnahmen sind einige "minues" im 9/4- und Allabreve-Takt, die Nettl¹⁰ bei Johann Heinrich Schmelzer gefunden hat. Für den Beginn eines Menuetts mit oder ohne Auftakt gibt es keine feste Regel. Zwar hat das erste uns bekannte M. Lullys einen Auftakt, doch fangen die frühen Menuette in Frankreich und Deutschland überwiegend volltaktig an. Moser hält es für unbedingt notwendig, daß ein rechtes M. mit Vollltakt beginne, "während auftaktige Beginne bereits den Charakter des Menuetts verwischen" (Musiklexikon, 4. Auflage). Junks¹¹ Behauptung, das M. bei Lully habe regelmäßig einen Auftakt, ist andererseits ebenso unrichtig wie seine Annahme, dieser Auftakt werde besonders stark betont.

Als charakteristischen Rhythmus nennt Mattheson¹² "eine Mischung von Jamben und Trochäen", Riepel¹³ "vollkommen erhebende Noten", Bie¹⁴ "Zusammenziehungen der ersten oder der letzten zwei Viertel eines Taktes zu einer halben Note." Trotz der verschiedenen Ausdrucksweise der einzelnen Autoren sind alle diese Beurteilungen zutreffend. Nicht richtig dagegen ist die Auffassung Gassners¹⁵, alle drei Viertel in einem Takt hätten gleichen Zeitwert. Denn es ist noch zu berücksichtigen, daß selbst bei äußerlich gleichen Notenwerten, etwa Achteln, die betonten Werte infolge des damals gebräuchlichen sog. pointierten Vortrags ein wenig länger gehalten gespielt wurden¹⁶. "Die Ungleichheit ist sehr häufig anzutreffen. Sie ist aber so gering, daß wir sie nur mit größter Umständlichkeit notieren könnten" (H.P.Schmitz). Lediglich eine Stimme behält nach Möglichkeit die Viertelbewegung bei, um den Tänzer "in der Cadence zu halten", wie man sich damals ausdrückte.

Die in den frühen Menuetten vorherrschende Viertelbewegung ist übrigens entsprechend dem bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bestehenden engen Zusammenhang zwischen Notenwerten und Tempo auch ein Beweis für das bewegte Tempo dieser Stücke. Wenn in einem 3/4-Takt nur Viertel und Achtel vorkommen, so ist nach Quantz "solches das geschwindeste Tempo". Bei einer Tempobestimmung nach dem Notenbild und nach der Taktart ist für einen Dreiertakt die Tempovorschrift Allegro das Reguläre (s. oben Brossard). In dem Kapitel vom Tempo des Menuetts wird dieses Problem noch ausführlicher besprochen werden.

Abschließend folgt auch hier eine Übersichtstabelle, in der die verschiedenen Quellen über Taktvorzeichnung, Auftakt und Bewegungscharakter zusammengefaßt werden.

Autor	Jahr	Takt	Auftakt	Rhythmus/Bewegungscharakter
G. Muffat	1695			sehr frisch und lustig
Brossard	1703	3 3/4		fort gaye & fort vite
Mattheson	1713	3/4 fast wie 3/8 geschlagen		lustig
Taubert	1717		viele mit	recht lustig
Furetière	1727	a 3 temps	en battant	d'une simplicité gaye et gracieuse. vite & gaye.
Walther	1732	3/4 fast wie 3/8 geschlagen		behend (Schritte)
Mattheson	1737			Jambus mit Trochäus vermischt. Lebhaft. Mäßige Lustigkeit, edle Einfachheit, Schönheit und Anmuth.
Quantz	1752			lustig, hebend
Riepel	1754			vollkommen erhebende Viertel. Zweyer und Vierer (erg. Taktgruppen)
				lustig, bald geschwinder, bald langsamer
Hänsel	1755			doppelt so schnell als die Polonaise
Kirnberger	1767			Viertel und Achtel zu belustigen
Rousseau	1768	3 3/4 3/8		3 Tems légers. Fort gaie & fort vite. Plus modéré que vite. Elegant, vornehm, wenig lustig
Burney	1772			Geschwindigkeit unangenehm
Sulzer	1777	3/4		Niederschlag. Achtel sind die geschwindesten (Tanzmenuett) Noten, eine Stimme in Vierteln. Aufschlag Zierlichkeit, höchst gefälliges (Spielmenuett) Wesen. Ausdruck muß edel seyn u. reizenden Anstand, mit Einfachheit verbunden, empfinden lassen. Galant.
Diderot	1780	3 3/4 3/8		wie Rousseau
Schubart	1785	3/4		ein zierliches, in Kunst gekleidetes Compliment, die Füße beflügelnd.
Wolf	1787			wie Sulzer
Gathy	1840	3/4		langsame, gemessene Bewegung, edel, graziös.
Gassner	1847	3/4		Alle drei Viertel haben gleichen Zeitwert. Langsam, gravitatisch, graziös

Autor	Jahr	Takt	Auftakt	Rhythmus / Bewegungscharakter
Czerwinski	1862			würdevoller Anstand. Merkwürdig, daß das M. von leichtfüßigen Franz. stammt
Koch	1865	3/4		wie Mattheson
Schubert	1867	3/4 3/8 6/8		
Voss	1869	3/4		langsam. Streben nach Leichtigkeit
Riewe	1879	3/4		wie Gassner
Bremer	1882			Schreittanz, elegant steif würdevoll, graziös
Böhme	1886	3/4		reizender Anstand mit aller Einfachheit und Gemessenheit
Klemm	1887			Hoheit und Würde, Zierlichkeit und Huld
Rossi	1896	3/4 3/8		feierlich
Seiffert	1899			etwas hurtig, muntere Frische, schnell
Bie	1906	3/4		Zusammenziehung der ersten oder der letzten zwei Viertel eines Taktes
Scholz	1911			scharf pointiert, Synkopierung 
Schünemann	1913	3/4		scharf akzentuiert, wie Quantz Achtel stets etwas punktiert.
Lach	1920			ursprünglich sehr mäßig, würdevoll, später lebhafter
Nef	1921			wie Quantz Leichtigkeit
Nettl	1921	3/4 6/4 9/4 ♢	mit oder 	Betonung des 2. Taktteils. Vorherrschende Figuren:  ungemein bewegt, wird immer gravitätischer
Adler	1924	3/4	ohne	Zweiter Taktteil oft betont
Boehn	1925			feierlich, deshalb Matthesons Choralbeisp. (♢)
Blessinger	1926		in der Zeit, in welcher Bestand- teil der Suite, niemals Auftakt	
Flögel	1929			synkopoide Formen. Sanft, rührend. Allegro- und Andantetypen grazile Heiterkeit
Junk	1930	3/4 ♢	bei Lully mit, später ohne	
Sachs	1933			Würde, Anmut, Leichtigkeit, Galanterie
Steglich	1935			ursprünglich lebhaft, später Anmut und Würde

Autor	Jahr	Takt	Auftakt	Rhythmus / Bewegungscharakter
Grove	1947	3/4	meist ohne manchmal mit	
Georgii	1950		zunächst ohne später mit	
Schmitz	1953			markiert. Recht frisch, kurz
Schmitz	1955			ganztaktig, sehr belebt und frisch zu musizieren
Moser	1955	3/4	meist mit voll- taktigen Motiven, später mit Auftakt	

(Ausführliche Angaben der jeweiligen Buchtitel s. Literaturverzeichnis)

=====

Die musikalische Form

So einfach die musikalische Form des Menuetts scheint, so empfiehlt doch schon Mattheson, "mit Aufmerksamkeit zu betrachten, welche feine Ordnung, Gleichförmigkeit und Abschnitte darin zu finden sind."

Die weiter unten folgende Vergleichstabelle zeigt weitgehende Übereinstimmung der Quellen.

Die durch Wiederholungszeichen deutlich gekennzeichneten zwei Reprisen haben sich vom ersten uns überlieferten M. bis auf die Menuette der jüngsten Zeit gehalten. Sämtliche genannten Lexika erwähnen diese beiden Teile, ferner auch die innerhalb der Reprisen jeden zweiten, bzw. vierten Takt deutlich markierenden Einschnitte, die sog. Cadences. Bei den Tanzmenuetten findet sich regelmäßig ein mit Niederschlag beginnender, achttaktiger erster Teil, dem ein acht- bzw. sechzehntaktiger zweiter Teil im Sinne einer "progressio geometrica" folgt. Hierbei ist zu erwähnen, daß alle bestehenden Regeln nur für das Tanzmenuett des 17./18. Jahrhunderts gelten, jedoch nicht einmal hier immer streng befolgt werden. Andererseits blieb es nicht aus, daß man die schlichte Gleichförmigkeit, die geforderte simplicité der frühen Menuette ins Extrem steigerte, sodaß Kirnberger ¹⁷ aus der Menuettkomposition ein Gesellschaftsspiel machte, in dem man durch Würfel und Zahlentabellen ohne weiteres ein M. "komponieren" (=zusammensetzen) kann.

Merkwürdig ist allerdings, daß das erste uns bekannte Menuett von Lully keineswegs allen Regeln entspricht. Es sind zwar zwei zu wiederholende und in einem korrespondierenden Verhältnis zueinander stehende Reprisen vorhanden, aber der numerus sectionalis (nicht fectionalis¹⁸) ist weder vier noch ein Vielfaches von vier. Einem M. zum Tanz widerspricht ferner die auftaktig beginnende erste Reprise mit ihrem "ungeraden numerus" (5 + 4) der Takte, ebenso die Fermate in der zweiten Reprise, die aber einen Ausgleich zu der neuntaktigen ersten bringt.

Mag sich hier wie auch in anderen Menuetten Lullys manche Unregelmäßigkeit formaler Art finden, so ist das allein noch kein Beweis gegen die Gültigkeit der Matthesonschen Angaben: man hat auch in diesem Falle eine "freie" Komposition von einem konstruierten Lehrstück zu unterscheiden.

In dem so unscheinbar wirkenden ersten M. (s. Notenbeispiel) ist - von höherer Warte aus betrachtet - sogar schon die später durch Erweiterung entstandene zusammengesetzte Form M.I - M.II - M. I im Keim enthalten, und zwar in dem Gegensatz der ersten Reprise mit ihrer imitatorischen Zweistimmigkeit zu dem dreistimmig homophonen Mittelteil.

Die Kontrastform A B A ist auch im Hinblick auf die harmonischen Verhältnisse in der modulatorischen Dreiteiligkeit d-moll - F-dur - d-moll vorweggenommen.

Wie die Tabelle weiter zeigen soll, gehen alle grundsätzlichen Angaben über die Menuettform auf Brossard und vor allem auf Mattheson zurück, dessen Analyse an einem eigens zu diesem Zweck erfundenen Notenbeispiel¹⁹ in ihrer scharfen Präzisierung und Gründlichkeit einmalig geblieben ist. Sind uns auch heute nicht mehr allzu viele Menuette bekannt, die in einer solch geometrischen und arithmetischen Symmetrie verlaufen, so heißt das nicht, daß es diese überhaupt nicht gegeben hat. Denn der Verbrauch an Tanzmusik war damals so groß wie heute, und eine Musik, die so komplizierten Tanzfiguren zu dienen hatte, mußte auch nach bestehenden musikalischen Regeln komponiert sein. Doch zeigt sich auch hier die Auswahl, die die Zeit getroffen hat: Hunderte von Stücken durchschnittlicher Gebrauchsmusik sind verschollen, Ausnahme-Erscheinungen wurden gesammelt und überliefert. So kommt es, daß die meisten berühmten oder in dieser Arbeit erwähnten Musikbeispiele nicht in allem den Matthesonschen Regeln gerecht werden.

Zusammenfassend kann Folgendes gesagt werden:

In der Zeit der frühen Menuette herrscht die zweiteilige Form ((:A:||:B:)) vor. Eine Erweiterung dieser einfachen Zweiteiligkeit ((:A:||:BAv:)), wobei Av die verkürzte Wiederholung von A bedeuten soll) leitet zu dem um 1700 immer häufiger werdenden Liedtypus über, der hauptsächlich harmonischer Ursachen wegen zustande kam. Wenn der Teil A von der Tonika zur Dominante führte, so hatte der Teil B die Aufgabe der Rückleitung zur Ausgangstonart mit Hilfe melodiebildender oder figurativer Sequenzen.

Aus der Gepflogenheit, mehrere Menuette in die Suite aufzunehmen, entstand um die Wende zum 18. Jahrhundert durch die Verbindung zweier alternierend vorzutragender Menuette die zusammengesetzte dreiteilige Form ABA, in der jeder Teil für sich noch eine einfache zwei- oder dreiteilige Liedform darstellen kann. ²⁰

Das auf diese Weise neu hinzugekommene Minuetto secundo oder Minuetto alternativo wirkte nun als Kontrastteil, wie es bisher der zweiten Reprise eines für sich stehenden Menuetts zugekommen war. Zum Unterschied des allgemein zwei- oder mehrstimmigen Minuetto primo war für das Minuetto secundo, wenigstens noch um 1700, die Dreistimmigkeit obligatorisch. 1754 berichtet Riepel ²¹ allerdings schon, "man nimmt es aber dermalen nicht mehr so genau." Trotzdem behielt man den Namen "T r i o" für das zweite M. bis heute bei.

Formaler und modulatorischer Ursachen wegen verstand sich die Wiederholung des minuetto primo nach dem minuetto secundo von selbst, sodaß man auf den Zusatz "da capo" am Ende des Trios häufig verzichtet.

Für unsere Untersuchung ist noch ein weiterer Gegensatz, der zwischen M. und Trio besteht, von besonderer Bedeutung. Er spielt beim reinen Tanzmenuett noch keine Rolle, dagegen darf er in der nicht mehr unmittelbar vom Tanz abhängigen Menuettmusik nicht übersehen werden: der Kontrast der inneren Bewegung. Das entgeht all den Betrachtern, die nur auf die unverändert gebliebene Taktvorzeichnung sehen und demzufolge von der "nämlichen rhythmischen Einrichtung" des Trios sprechen. Von diesem zweifellos oft bestehenden Unterschied in Bewegung und Charakter wird noch an anderer Stelle die Rede sein.

So ist das M. allmählich über seine ursprüngliche Tanz- und Intermezzoform hinausgewachsen und so weit entwickelt worden, daß es auch als in seiner Art vollgültiger Sinfoniesatz gebraucht werden konnte.

Autor	Jahr	Angaben über die Form	Weitere Anmerkungen
Brossard	1703	Ordinairement deux repr., qui se jouent deux fois, à 4. ou tout au plus 8 mesures.	Schließt mit einer punktierten Halben oder ganztaktig
Mattheson	1713	Jede Reprise 4 oder 8 Takte.	Bey gemachter Exception keinen ungeraden Numerum der Tacte. Progressio geometrica
Walther	1732	Jede Reprise 4 oder 8 Takte, nicht mehr als 16. Jede zweimal gespielt.	wie Mattheson Musikbeispiel: Lully, M. aus "Roland" 10 - taktig.
Mattheson	1737	Nicht kürzer als 16 T., aus welchen 48 werden. Merklicher Einschnitt nach dem 4. Tact.	Commata, Semicolon, Cola, Puncte. Nachdruck, Fragezeichen. Unentbehrlich: Geometrischer Verhalt = numerus sectionalis Arithmetischer Verhalt = rhythmus.
Riepel	1754	Jeder Theil 8 Tacte	Kennbare Zweyer und Vierer.
Kirnberger	1767	Jeder Theil 8 Tacte	
Rousseau	1768	Le nombre des Mesures dans chacune de ses reprises doit être 4 ou un multiple de quatre.	Cette division par des chûtes bien marquées.
Sulzer	1777	Jeder Theil 8 Tacte. Menuette zum Spielen 16, 32 und 64 Tacte.	Einschnitte von zwey zu zwey Tacten. Mischung der Einschnitte kommt vor
Diderot	1780	wie Rousseau	wie Rousseau
Gassner	1847	2 Reprisen, jede 8 Takte	Merklicher Einschnitt immer im 4. Takt
Rossi	1896	wie Rousseau	Später auch mit Coda
Fischer	1915		Meist einfache Formen des Fortspinnungstypus, manchmal auch Liedtypus
Nettl	1921	Zwei Reprisen von 8 bzw. 16 Takten, die zwei- oder dreiteilig sein können	Einfache Anreihungsperioden bei J.H. Schmelzer, im Sinne des quadratischen Prinzips bei A.A. Schmelzer
Moser	1955		"Statische" Form als 3. Satz in der Sinfonie; doch nahm es sehr bald Fortspinnungselemente in sich auf

Das Trio oder Minuetto secundo

Autor	Jahr	Stimmigkeit	Rhythmus	Charakter in Bezug auf das Minuetto primo
Riepel	1754	Eigentlich 3-st. Man nimmt es aber dermalen nicht mehr so genau.		
Sulzer	1777	Muß 3-st. seyn, M. am besten 2-st.	Richtet sich in Bewegung u. Rhythmus nach der Menuet	angenehmer Contrast
Wolf	1787	wie Sulzer	wie Sulzer	wie Sulzer
Gathy	1840		Denselben Rhyth- mus wie die M.	
Koch	1865	3-st., Hauptmelodie gemeinhin nur 2-st.	rhythmisch ganz ähnlich	Charakter verschiede von der M. Mannigfaltigkeit Einheitlicher Contraste
Riewe	1879		Nämliche rhythm. Einrichtung wie das Menuett	Verschieden- artigkeit
Bremer	1882	3-st., 1. Teil (=M.I) 2-stimmig		
Nettl	1921	Häufig 3-stimmig, Hauptsatz zwei- oder mehrstimmig		
Blessinger	1926		Bewegungsform und Tempo verschieden, fast ausschließlich ruhiger	
Grove	1947	Mostly in 3-part harmony		Similar in form, but contrasted in feeling

Das Tempo

"Musikalische Werke können nur lebendig werden, wenn sie in einem ihnen natürlichen Bewegungsmaß ablaufen. Ohne Rücksicht auf gewohnte Anschauungen müssen die den Werken gemäßen, häufig sehr bewegten Tempi empfunden und durchgeführt werden."

Dieser einer verantwortungsbewußten musikwissenschaftlichen Einstellung durchaus entsprechende Satz ist dem Vorwort einer Neuauflage der Aylesford's Stücke entnommen.²² Fast grotesk jedoch mutet es an, daß gerade hier die für die Menuette vorgeschlagenen Metronomzahlen (♩ = 96 - 112) völlig verfehlt sind. Dieses Beispiel zeigt aber auch, wie uneinheitlich die Beurteilung von Zeitmaß und Bewegung und demzufolge auch des Charakters bei den Menuetten ist. Viele Autoren befassen sich nur oberflächlich damit oder übergehen dieses Problem ganz. Andere wiederum sind der festen Überzeugung, das M. sei immer ein gravitatischer, langsamer Tanz gewesen²³ und sein Tempo habe sich erst zur Zeit der Wiener Klassik mehr und mehr gesteigert, bis schließlich Beethoven durch Einführung des Scherzos dem M. den "Gnadenschuß" ²⁴ gab.

Es finden sich aber da und dort doch einige wichtige Hinweise, die nach einer systematischen Auswertung Rückschlüsse auf das tatsächliche Tempo der frühen Menuette zulassen. Eine zusammenhängende Darstellung dieser Quellen und damit der Beweis für die ursprünglich "erstaunliche Schnelligkeit" ²⁵ des Menuett-Tempos soll im folgenden versucht werden.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist Sebastien de Brossards Dictionnaire de musique von 1703. Neben einer allgemeinen Beschreibung des Menuetts findet sich über das Tempo folgender Satz: "Le mouvement est toujours fort gay & fort vite."²⁶

Diese für unsere Untersuchung bedeutsame Bemerkung bestätigt Furetière ²⁷ knapp fünfundzwanzig Jahre später, indem er von der "simplicité gaye et gracieuse" des Menuetts berichtet.

Trotz ihrer Klarheit und Glaubwürdigkeit werden diese Mitteilungen von Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, denen das Verständnis für das Bewegungsgefühl früherer Epochen fehlt, häufig angezweifelt oder ignoriert. Während man Brossards allgemeine Angaben über das M. widerspruchslos anerkennt und des öfteren zitiert, glaubt man ihm gerade seine Tempoauffassung nicht.

Man beruft sich - unter dem Einfluß des uns viel geläufigeren Wiener klassischen Menuetts - auf Rousseau, der Brossard widerlegt, indem er schreibt: "Mais au contraire le mouvement est plus modéré que vite & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse!"²⁸ Rousseau ist tatsächlich der erste, der eine Veränderung des Menuett-Tempos und -Charakters feststellt und damit den Grund für alle Verwirrung und Diskussion der Folgezeit gelegt hat. Er setzt die "mäßige Lustigkeit des Gemüts" (Mattheson) gleich einem moderaten Tempo. Während wir heute "mäßig" in dem Sinn von matt, ungenügend oder als Tempo-bezeichnung von ruhig, langsam gebrauchen, ist es bei Mattheson noch in seiner ursprünglichen Bedeutung, eher einem "maßvoll" entsprechend aufzufassen. Er bezeichnet damit etwas Normales, in diesem Fall einen Gegensatz zu dem "nicht mäßigen", ausgelassenen und übermütigen Charakter der Gigue. So verstanden entspricht Matthesons "mäßige Lustigkeit"²⁹ einer durchaus positiv aufzufassenden, echten Fröhlichkeit, deren Charakter kaum besser als mit dem französischen "gay" oder italienischen "allegro" bestimmt werden kann.

Bis zum Erscheinen des Rousseauschen Musiklexikons, nahezu drei Generationen nach Brossard, war die Stilisierung natürlich weiter fortgeschritten und hatte auch das Zeitmaß beeinflusst. So wurde das M. bei Rousseau zu dem "wenigstens lustigen aller gebräuchlichen Tänze." Das Wesentliche dabei ist aber, daß trotz dieses moderaten Menuetts das Allegro-Menuett weiterlebte. Nur so kann man verstehen, wenn einerseits Burney³⁰ in seinem Tagebuch (1772) von der "unangenehmen Geschwindigkeit einer Menuet, die in die gemeinste Gigue ausartet" spricht, andererseits Sulzer³¹ einige Jahre später (1777) behauptet: "Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheint er (erg. Menuet) nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt."

Eine Art Synthese findet Diderot in seiner Enzyklopädie 1780³², indem er Brossards und Rousseaus Berichte zusammenfaßt und so zu der richtigen Lösung kommt. Obwohl er Rousseau fast wörtlich zitiert, bringt er eine kleine, aber wesentliche Änderung. Nach den oben angeführten Worten Brossards fährt er ergänzend fort: "Ce n'est pas tout", nicht wie Rousseau an dieser Stelle widerlegend "Mais au contraire".

Damit gibt er zu verstehen, daß es rasche u n d weniger schnelle Menuette gibt, solche, von denen Brossard berichtet und jene, die Rousseau beschreibt.³³

Diese Tempodivergenz geht über die Jahrhundertmitte hinaus bis zu Haydn und Mozart. Es sei hier nur an eine Briefstelle bei Mozart erinnert, in der er schreibt, wie langsam die Leute in Italien Menuett tanzen.³⁴ Wenn zur Mozartzeit schließlich die langsame Art überwiegt und gerade eines dieser Menuette, nämlich das aus dem "Don Giovanni", weltberühmt wurde, so darf das kein Grund sein, dieses Stück auch rückwirkend als typisches Beispiel der frühen Menuette anzuerkennen.

Daß eine musikalische Form Abwandlungen erfahren kann, nimmt man als durchaus verständlich hin. Nur das Tempo sollte immer constant, nämlich das des späteren 18. Jahrhunderts gewesen sein. So glaubt zum Beispiel Rossi³⁵ an einen Irrtum Brossards und nimmt das langsame Tempo als das ursprüngliche an. Doch warum sollte sich ein anerkannter Lexikograph gerade bei der Beschreibung eines zu seiner Zeit in der höfischen wie in der bürgerlichen Gesellschaft gleich beliebten Tanzes geirrt haben? Im Gegenteil, eben weil es für einen Historiker kein Problem ist, den Lieblingstanz seiner Zeitgenossen zu definieren, konnte sich Brossard mit diesen wenigen Bemerkungen begnügen.

Zieht man zum Vergleich andere Quellen heran, so findet man weitere Bestätigungen des Gesagten. Walther, der Brossard zeitlich am nächsten stehende deutsche Musikhistoriker, schreibt: "Die Menuet hat den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen, denn menu(e) heisset klein."³⁶

Besonders aufschlußreich ist dabei das Wort "behend", das später auch Quantz gebraucht, bezeichnet man doch damit immer etwas auffallend Bewegliches, also gerade das Gegenteil von gravitätisch. Außer Walther und Mattheson³⁷ berichten u. a. Kuhnau³⁸, Georg Muffat³⁹, Taubert⁴⁰, Scheibe⁴¹, Riepel⁴² und vor allem Quantz⁴³ von der lustigen und geschwinden Art der Menuette.

Die Mitteilungen der genannten Musiker und Musiktheoretiker sind aber mehr als nur ein Beweis für das schnelle Menuett-Tempo; sie zeigen darüber hinaus, welche Bedeutung im frühen 18. Jahrhundert dem Tempo überhaupt zukommt. Trotz einer zweifellos geübten Toleranz war man bestrebt, allgemein gültige Regeln für die Fixierung des Zeitmaßes zu finden.

Schünemann⁴⁴ schreibt hierzu: "Die Frage, welche Zeitdauer einem Allegro oder Adagio zukommt, hat die Musiker schon frühzeitig beschäftigt. Am genauesten sind Quantzens Berechnung nach dem Pulsschlag und die französische Tempobestimmung nach den Schwingungen eines Pendels durch Loulié und Sauveur." Quantz⁴⁵ selbst begründet seine Untersuchungen mit den Worten: "Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaße, so ein jedes Stück erfordert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können, der wird an dieser Nothwendigkeit (erg. gewisse Regeln festzusetzen) nicht zweifeln." Im Paragraphen 56 der Flötenschule zeigt er die Anwendung seiner Tempovorschriften auf die französische Tanzmusik. Dementsprechend kommt auf jedes zweite Viertel ein Pulsschlag, was einer Metronomzahl von $\text{♩} = 160$ entsprechen würde. Diese Geschwindigkeit erscheint uns sehr hoch und selbst der Herausgeber der Neuauflage des Quantz'schen Lehrbuches bringt sofort eine einschränkende Anmerkung.⁴⁶ Selbstverständlich erklärt auch Quantz ein nach dem Pulsschlag abgemessenes, gleichmäßiges Tempo für eine Ungereimtheit und betont ausdrücklich, daß durch seine Tabelle nur Grundtypen eingepreßt werden sollen.⁴⁷ Andererseits darf aber die Abweichung vom Grundtempo nicht gleich um ein Drittel des geforderten Metronomwertes differieren, zumal wir die schnellen Tempi durchaus im Sinne einer allgemeinen Tendenz der Zeit bestätigt finden.⁴⁸

Von den Musikhistorikern der Gegenwart ist besonders Rudolf Steglich⁴⁹ immer wieder für die Beachtung der Quantz'schen Tempoangaben eingetreten. Im Anschluß an ihn hat sich in jüngster Zeit Hans-Peter Schmitz mit dem Tempoproblem des Barockzeitalters befaßt.⁵⁰ Er kommt auf Grund exakter Forschungen zu Metronomzahlen von $\text{♩} = 48$ bis $\text{♩} = 72$ für das Menuett. Trotz Einräumung einer gewissen "Toleranzbreite", d.h. Abhängigkeit von Charakter und Temperament, Artikulation und Verzierung tritt auch er damit für ein sehr lebhaftes Tempo ein.

Schließlich gibt es noch ein allgemein anerkanntes Kriterium für das Tempo und den Charakter eines Stückes, nämlich seine Stellung innerhalb einer zusammengehörenden Satzfolge. "Was jedes Stück vor ein Tempo erfordere, muß man aus seinem Zusammenhang voll beurteilen" (Quantz). Erwähnt zum Beispiel A. Koczirz, das M. sei bei F.I. Hinterleithner (um 1700) einer der wichtigsten Intermezzosätze gewesen, so ist das nichts Ungewöhnliches.

Führt er aber fort, das M. sei viermal für die Gigue - also für den letzten Satz - substituiert worden, so ist diese Tatsache wiederum für das Tempo aufschlußreich. Denn die Gigue war immer ein sehr rascher Satz, und wenn auch das M. nie diese Schnelligkeit erreicht hat, so geht doch aus der Tatsache seiner Substitution für die Gigue hervor, daß es in seinem Charakter eindeutig zu den Allegrosätzen gerechnet wurde. Außerdem war es üblich, eine zyklische Form, sei es eine Suite oder eine Sinfonie, mit einem heiteren, raschen Satz zu beschließen. Jede Abweichung müßte man als Ausnahme deklarieren, doch kann davon bei dem schlichten Grundschema der Suite um 1700 nicht die Rede sein. Weitere Beispiele für das M. als Schlußsatz finden sich in den Suiten von Chambonnières (um 1650), d'Anglebert (um 1660), J.J. Hoffer (um 1680), A. Schmelzer (1680), Corelli, Scarlatti, Kuhnau (um 1690) und Rameau (um 1700), ja selbst noch in den Händelschen Flötensonaten.

Um zu zeigen, daß die Tempowandlung beim M. gar nicht so etwas Außergewöhnliches ist, folge zum Abschluß dieses Kapitels noch eine Tabelle der Tänze des 17. und 18. Jahrhunderts, die eine ähnliche Tempoveränderung erfahren haben.

Zu den drei Haupttänzen der Zeit von 1650 - 1750 gehörten außer dem M. noch die Courante und die Bourrée. Betrachten wir zum Vergleich die Mitteilungen einiger Autoren über das Tempo dieser Tanzsätze:

Erklärung der Abkürzungen: S = schnell

M = mäßig

L = langsam

SL= ursprünglich schnell, dann langsamer.

Die Courante

nach Bassani	1677	S
Mattheson	1713	S
Taubert	1717	L
Mattheson	1739	M
Rousseau	1768	L
Czerwinski	1862	L
Voss	1869	L
Nettl	1921	S
Junk	1930	SL
Sachs	1933	SL

Die Bourrée

nach Bleyer	1670	S
Taubert	1717	S
Mattheson	1739	M
Sulzer	1777	L
Wolf	1787	L
Czerwinski	1862	M
Böhme	1886	L
Storz	1928	S

Einen ähnlichen Verlauf in der Entwicklung von schnell zu langsam nehmen die Tempi der Sarabande und Allemande.⁵¹ Der Hinweis auf analoge Entwicklungen sollte verständlich machen, daß es auch dort nicht möglich ist, einem Tanz ein einziges gültiges Tempo zuzuweisen. Solange er im Musikleben lebendig ist, kann er immer wieder Veränderungen erfahren, zumal bei so vielseitiger Verwendung als Tanz-, Spiel- oder Singstück wie es beim M. der Fall war.⁵² Als ein weiteres Moment kommt beim gesungenen M. der Text noch tempomodifizierend hinzu.

Zusammenfassung

Entgegen der Annahme im 19. und zum Teil auch im 20. Jahrhundert, das M. sei immer ein würdevoller Schreittanz gewesen, kommt man durch systematische Auswertung zuverlässiger Quellen zu folgendem Ergebnis: Das M. war ursprünglich ein für unser heutiges Empfinden äußerst lebhafter Tanz, der schon ziemlich bald aber eine Verlangsamung erfahren hat, bis er schließlich sein uns bekanntes, Wiener klassisches Tempo erreichte. Sehr wichtig ist jedoch die Feststellung, daß bis in diese Zeit außerdem noch eine lebhaftere Art von Menuetten existiert hat.⁵³ Diese Problematik wurde nur von wenigen Musikhistorikern unserer Zeit erkannt, von denen besonders Schünemann, Nettel, Flögel⁵⁴, Sachs⁵⁵, Steglich und neuerdings H.-P. Schmitz wichtige Beiträge geliefert haben.

Die Tanzschritte

Da das Menuett weder in der bildenden noch in der beschreibenden Kunst einen ähnlich starken Widerhall gefunden hat wie in der Musik, so können auch diese der Musik benachbarten Kunstgattungen nicht in solchem Maße zu einer vergleichenden Beweisführung herangezogen werden. Es wird deshalb versucht, anhand der Tanzschritte etwas über die ursprüngliche Bewegung des Menuetts zu erfahren. "Die Analyse des getanzten Menuetts führt zu den kultiviertesten Gebilden und rhythmischen Verfeinerungen, die der bewegte menschliche Körper je erfuhr."⁵⁶ Sachs bestätigt das, betont aber, daß die Verfeinerung dennoch keine Verkünstelung des Tanzes war, denn alles blieb einfach und durchsichtig. "Es geht nicht um Ausdruck, Lebendigkeit und Naturnähe, sondern um die klassizistischen Ideale der Klarheit und Regelmäßigkeit."⁵⁷ Das M. war die klassische Form des exklusiven Einzelpaartanzes.

Der Gesellschaftstanz spielte im 18. Jahrhundert bei Festlichkeiten eine wichtige Rolle und das M. ist dabei nicht nur der bevorzugte Träger des Tanzes selbst, sondern aller gesellschaftlichen Umgangsformen, der Etikette überhaupt.⁵⁸ So kam es, daß mit dem Tanz auch der Tanzmeister ein wichtiger Faktor des gesellschaftlichen Lebens wurde.

Da es damals aber keine Einheitsformen des Unterrichts und der Tanzweise gab, konnte jeder Lehrer eigene Nuancen für die Schrittfolge erfinden, sodaß sich bald mehr als hundert verschiedene Tanzarten entwickelten. Es wäre daher ein vermessenes Beginnen, eine erschöpfende Beschreibung dieser Pas geben zu wollen; selbst im 18. Jahrhundert soll es nur wenige Tänzer gegeben haben, die vollendet Menuett tanzten.

Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert versuchte man verschiedentlich Rekonstruktionen der "Königin der Tänze", die aber freie Phantasie geblieben sind und nicht dem Original entsprachen.

Für uns ist die Beschreibung der einfachen Tanzformen des Menuetts völlig ausreichend, da es hier nicht um die Aufzählung virtuoser Tanzfiguren, sondern um die Klärung musikalischer Fragen geht.

Eine der ältesten, ausführlichsten und zuverlässigsten Quellen ist Tauberts "Rechtschaffener Tantzmeister" von 1717, "welcher die Schritte dermassen gründlich, ordentlich und deutlich vor die Augen mahlet, als es vorher noch kein Maitre weder in Teutschland noch in andern Europäischen Ländern, gethan hat." Dieses mehr als tausend Seiten umfassende Buch ist auch insofern lehrreich, als darin nicht nur trockene Regeln aneinandergereiht werden, sondern durch Beachtung der beim Tanze gewünschten "äußerlichen Moralité" auch eine Vorstellung von den außermusikalischen Bereichen des galanten Zeitalters vermittelt wird.⁵⁹ Gehörte es doch zu einem "homme de Qualité", daß er sich in erster Linie "fein gelinde" bewegen konnte und dabei bestrebt war, die galanten Fundamentaltänze zu erlernen. Häufig wird von Taubert das Wort "agil" gebraucht und empfohlen, "mehr auf Agilité als Bequemlichkeit zu reflectiren", wobei "die Schwere und das Gewicht der Glieder dermassen in aequilibrio müssen gestellt und geführt werden, damit sie in denen Actionibus nicht hinderlich fallen."⁶⁰

Dies Streben nach Leichtigkeit und Eleganz wird zum Charakteristikum der Zeit, das Wort "menu" zum Symbol einer ganzen Epöche. Schon gleich das Bild auf der Umschlagseite des "Tantzmeisters" (s. Abbildung I) zeigt die Tänzer in der für die damalige Zeit so wesentlichen "galanten Leibespositur". Die grazile Beweglichkeit wird durch die im Verhältnis zu der allgemeinen Konstitution der gezeichneten Personen übertrieben spitz und zierlich dargestellten Füße unterstrichen. So verlangt Taubert, noch ehe er mit der Beschreibung der Tanzschritte beginnt, "einen spitzigen und leichten Tantz-Schuch mit einer einigen Sohle, sintemal man denselben leicht beugen und, als einen Strumpff, regieren kan, als welches bey den Tantzten eben die beste grace giebet."⁶¹

Diese Betrachtung der Tanzdarstellung veranschaulicht von einer ganz anderen Sicht her, daß das M. um 1700 noch kein gravitätisch-würdevoller Schreittanz gewesen sein kann. Man tanzte noch nicht mit dem klassischen, selbstbewußten Bewegungsempfinden, sondern aus Freude an der zierlichen Bewegtheit und Beweglichkeit.

Wie Taubert berichtet, der als Tanzmeister einer der besten Kenner französischer Tanzkunst war, kannte man drei Genera französischer Tänze: I. Danses Douces - II. Danses Serieuses - III. Danses Comiques. Das M. bildete zusammen mit Courante und Bourrée die erste Gruppe der danses douces, auch danses basses, danses de bal oder belles danses genannt.

Jeder Tanz hatte damals eine Hauptfigur, eine Art Grundschema, auf dem die einzelnen Schritte wie auf einem Geleise ausgeführt wurden. Von der Wandlung der Hauptfigur des Menuetts schreibt Taubert im 33. Kapitel, daß sie "vor Alters als eine gantze Arabische Achte formiret worden ist; nunmehrö aber von einigen als eine halbe Achte, von andern als eine Arabische Zwey, noch von andern als ein lateinisches Z getantzet wird."⁶²



Das will sagen, daß sich der Tanz auf einem Z-förmigen Grundriß abspielte (s. Abb.II): "Nach den feierlichen Reverenzen gaben sich Herr und Dame die Hand, gingen einen Schritt vor und drehten sich mit zwei weiteren Schritten so, daß sie an den Innenecken des Z einander schräg gegenüberstanden. Nun begann die eigentliche Figur.

Zwei Schritte auf dem Querbalken des Z nach rechts und zwei zurück; dann zwei weitere auf der Schräglinie aneinander vorbei; die Tänzer sind jetzt mit einer Wendung auf die Innenecken getreten, die vorher der Partner innehatte; zwei Schritte auf dem fremden Querbalken nach rechts, zwei nach links, und die Figur ist beendet, um in einer Gegenfigur wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren." ⁶³

Aus der Vielfalt möglicher und angewandter Schrittkombinationen bildeten sich allmählich vier Hauptgattungen von Pas de menuet:

1. Pas de menuet d'un seul mouvement
2. Pas de menuet en fleuret ⁶⁴
3. Pas de menuet à deux mouvements
4. Pas de menuet à trois mouvements.

Diese unterscheiden sich voneinander durch den Wechsel der zu einem ordentlichen Pas de menuet gehörenden vier steifen oder gebeugten Schritte. Jeder der vier Einzelschritte konnte außerdem auf dreierlei Art angewandt werden:

1. vorwärts = Pas de menuet en avant
2. rückwärts = Pas de menuet en arriere
3. seitwärts = Pas de menuet à côté.

Aus dem oben erwähnten Wechsel ergeben sich folgende Möglichkeiten:

Beuge- schritt	steifer Schritt	
1.	2.3.4.	einfachste und bequemste Form (seul mouvement)
1.2.	3. 4.	gewöhnlichste Form (en fleuret) empfohlen von Rameau, Dufort, Chavanne, Compan
1.4.	2. 3.	eine der Musik gleichsinnigere Schrittordnung, wegen der symmetrischen Cadencen am besten, empfohlen von Diderot u. Taubert. (à deux mouvements, à la bohémienne)
1.2.4.	3.	älteste Form (à trois mouvements) empfohlen von Feuillet

Die für uns wohl ungewohnteste Schwierigkeit in der Ausführung der Menuettfigur bestand in der Verteilung der vier Schritte auf zwei ungerade Takte.

Da eine gleichmäßige Teilung der Schritte in sechs Viertel nicht möglich ist ⁶⁵, dauerte z.B. der 1. Schritt (rechts) $\frac{2}{4}$

der 2. Schritt (links) $\frac{1}{4}$
 der 3. Schritt (rechts) $\frac{2}{4}$
 der 4. Schritt (links) $\frac{1}{4}$.

(Vergl. hierzu Anmerkung 64).

Die Schritttordnung gibt damit gleichzeitig eine Schwereordnung für die einzelnen Zählzeiten eines Taktes. Die erste (Eins) ist wie üblich die am stärksten betonte, die dritte aber gewichtiger als die zweite. Dazu kommt noch der Unterschied der Taktqualitäten, die sich erst in jedem zweiten Takt entsprechen. Bie schreibt hierzu: "Wir haben hier eine der feinsten Kontrastwirkungen älterer Tanzkunst, die das 19. Jahrhundert mit seinem bürgerlichen Bestreben, auf jeden Schlag einen Schritt zu machen, fast ganz aufgegeben hat."⁶⁶ Der Tanzmusiker mußte deshalb die "Cadenz" nach jedem zweiten, besonders aber nach jedem vierten Takt deutlich hören lassen; der Tänzer hatte seinerseits genau auf die Musik zu achten.⁶⁷

Selbstverständlich können zu der Menuet alle Pas, so in der gantzen Frantzösischen Tantz-Kunst vorkommen, gar füglich employret und angebracht werden."⁶⁸ Doch wird der musikalische Rhythmus dadurch nicht verändert.

Die ersten Menuette in Frankreich

Da Frankreich im 17. Jahrhundert zentralistisch organisiert war, ist das Geschehen in Paris, genauer gesagt das am königlichen Hof, maßgebend für die ganze französische Kulturentwicklung. Im Mittelpunkt des höfischen Musiklebens und am Anfang des klassischen Zeitalters steht der Hofkapellmeister, Konzertmeister, Komponist und Tänzer Ludwigs XIV., Jean Baptiste Lully. Er schrieb als Erster Menuette von Wert für die Kunstmusik, die gleichzeitig musikalischer Ausdruck des style simple sind.

Das als frühestes Beispiel bekannte M. in d wurde u. a. von Schubart, Allgemeine Musikzeitung 1803 (S.767), Gathy, Czerwinski, Schubert, Böhme und Rossi mitgeteilt.⁶⁹ Schon aus dem Notenbild ist ersichtlich, daß es sich hier um eine Komposition des General-Baßzeitalters handelt: Nur die bewegte Oberstimme und der imitatorisch einsetzende Baß sind notiert, die Mittelstimmen sind dadurch gleichsam "vorherbestimmt" und treten als bloße Füllstimmen zurück.

Storz⁷⁰, der in seiner Dissertation eine Zusammenfassung der Lullyschen Menuettkomposition gibt, stellt fest, daß der Schwerpunkt der Struktur allgemein auf Rhythmus und Harmonie liegt, die melodische Linie daher ebenfalls nur als Funktion von diesen zu verstehen ist.

Scholz kommt in seiner Kusser - Biographie auch auf Lullys Menuette zu sprechen und erwähnt dabei besonders deren metrische Freiheiten.⁷¹ Desgleichen stellt Bie fest, sechs, zehn, elf und dreizehn Takte als Periode seien nichts Ungewöhnliches. Die Unregelmäßigkeiten in der Form des ersten Lully-Menuetts wurden bereits in dem entsprechenden Kapitel dieser Arbeit erwähnt.

Zusammenfassung

Ab 1653 findet man das Menuett in der Kunstmusik und nach vereinzeltem Auftreten in Balletten, wie in den "Jahreszeiten" 1661 oder in "Les Noces" 1663, wird es ab 1670 zum festen Bestandteil der Suite.⁷² Mit den Opern "Cadmus" 1673 und "Thésée" 1675 beginnt seine Bühnenlaufbahn.⁷³ Vom "Atys" an (1676) tritt es regelmäßig ein- oder mehrmals in jeder Lully-Oper auf. Entscheidend war dabei die Befreiung der Musik von ihrer tänzerischen Gebundenheit, das heißt das M. war nicht eine mit dem vorgeschriebenen Rhythmus gefüllte Form, sondern wurde zum freien Musikstück mit eigener Thematik und erweiterter Form. Eine besondere Verwendung fand das M. noch als Entrée. "Fast immer wurde diese mit Solo- und Chorsätzen verbunden, die sich gern thematisch an sie anschlossen, wenn sie nicht gar eine Wiederholung derselben waren."⁷⁴ Dabei wurden die Menuette erst vom Orchester und dann vom Chor, den Lully sehr stark heranzieht, als sog. "menuet chanté" vorgetragen.

Die frühen deutschen Menuette

Wenn man heute von französischen Einflüssen auf die Komposition in Deutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spricht, so denkt man dabei mit Recht in erster Linie an Jean Baptiste Lully. Riemann⁷⁵ ist zwar der Meinung, auf das Ausland habe die französische Lauten- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts stärker gewirkt und hält die allgemeine Rückführung auf Lully für übertrieben. Das mag wohl auch in Bezug auf die Gesamtentwicklung der Klaviermusik zutreffen, in dem speziellen Fall der Einbürgerung des Menuetts in Deutschland jedoch kann kein Zweifel bestehen, daß hier nur das Vorbild Lullys und seiner persönlichen Schüler maßgebend war.⁷⁶

Allerdings ist Kretzschmars Behauptung, Lully habe überhaupt erst die Aufmerksamkeit der deutschen Suitenkomponisten auf Frankreich gelenkt wiederum zu einseitig, denn schon H. Albert, A. Hammerschmidt, G. Bleyer, E. Reussner, J. K. Horn, H. Kradenthaller und vor allem J. J. Froberger⁷⁷ zeigen in ihren Werken französische Beeinflussung.

Man kann also zusammenfassend sagen, daß der französische Stil sich schon zur Zeit Chambonnières, d'Angleberts und L. Couperins zu verbreiten begann, das Menuett jedoch erst seit Lully für die Kunstmusik bedeutsam wurde.

Die Einbürgerung des Menuetts in Deutschland ist eng verbunden mit dem Eindringen französischer Ballettmusik überhaupt, für deren Entwicklung vor allem Lullys Schüler Georg Muffat, Johann Fischer, Johann Sigismund Kusser und Agostino Steffani, sowie ein größerer Kreis von ihm beeinflusster Komponisten wie B. A. Aufschnaiter, Ph. Erlebach, G. Bleyer, J.K.F. Fischer, J. Scheiffelhut, F.T. Richter, J.H. und A. Schmelzer maßgebend geworden sind. Die Zentren des deutschen Musiklebens waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einerseits die Höfe des in Einzelstaaten aufgelösten Reiches, andererseits sogenannte "Collegia musica" in musikalisch interessierten Kreisen der Studentenschaft und des Bürgertums. Oder anders ausgedrückt: "Musik wurde geschrieben für das Repräsentationsbedürfnis weltlicher oder geistlicher Fürstenhöfe" und für das häusliche und gesellige Musizieren des musikalischen Alltags.⁷⁸

Die Suitenkomposition lag nicht mehr in den Händen von Kantoren, die führenden Meister waren jetzt Organisten und Kapellmeister.⁷⁹ Eine unübersehbare Fülle französischer Ouvertüren (mit Tanzfolgen) entstand in den Jahren von 1690 - 1740, und niemals zuvor ist ein einzelner Tanz so in den Mittelpunkt gerückt wie das M. als Satz dieser zyklischen Form oder als für sich stehendes Stück.

Ein extremer Vertreter des "Lullismus" ist der als Geiger und als Komponist von Lully ausgebildete Johann Sigismund Kusser zu nennen. Er hat die französische Suitenform in Norddeutschland eingeführt.⁸⁰ Sein Biograph Scholz⁸¹ schreibt hierzu: "Nicht selten kommt das M. mehrmals in einer Suite vor. Öfters werden, nach Lullys Vorbild, zwei unmittelbar einander folgende Menuette alternierend gespielt, sodaß das zweite eine Art Trio zum ersten bildet."

In der sechsten Suite des "Festin" bringt Kusser vier Menuette in einer Reihe, so wie etwa im 19. Jahrhundert mehrere Walzer zur Großform einer Walzerkette zusammengefaßt wurden. Selbst die der Form nach aus Italien übernommenen Arien der Opern "Ariadne" und "Erindo" deuten mit ihren rhythmisch scharf pointierten, kleingliedrigen Weisen und deren straffer Periodik ebenfalls auf französische Einflüsse. Neben diesen aus der französischen Volksmusik stammenden, streng symmetrisch gebauten Menuetten mit ihren rhythmischen Wiederholungen bringt Kusser aber auch zahlreiche nicht regelmäßig geformte, die mit ihren drei-, fünf-, sechs- und zehntaktigen Gebilden bewußt von dem Schema des "quadratischen" Aufbaus abweichen. Die Anregungen zu solchen metrischen Freiheiten hat Kusser wohl von Lully empfangen. Die zu jener Zeit sich "internationaler Beliebtheit erfreuende Synkopierung ♩ ♩ ♩ im Menuett" kommt besonders häufig vor. Zu dem Zitat ist zu bemerken, daß der von Scholz gebrauchte Ausdruck "Synkopierung" in diesem Zusammenhang mißverstanden werden könnte. Es ist besser, hier mit Mattheson von einem "jambisch-trochäischen Rhythmus" zu sprechen. Nicht so ausschließlich wie Kusser folgte dessen süddeutscher Zeitgenosse Georg Muffat dem französischen Vorbild. Er hat wohl die französischen Bezeichnungen übernommen, doch sind seine Tänze ihrem Wesen nach mehr von der italienischen Art Corellis und Pasquinis beeinflusst.⁸² So vereinigte er mit seiner deutschen Eigenart die musikalischen Errungenschaften dreier Nationen in sich, wie das später in noch stärkerem Maße bei Telemann der Fall ist. Muffats fünfstimmige Suiten für Streicher - als "Florilegien" 1695 und 1698 erschienen - waren für die großen Feste im europäischen Aufzugs- und Ballettstil höfischer Repraesentation geschrieben. Sie wurden vorbildlich für die Orchestersuite in Deutschland. Die insgesamt neunzehn Menuette beider Sammlungen sind meist vier- und acht-, bisweilen auch zehntaktig. Nach Bies Meinung wäre Muffat der Erste, der das M. übernommen hat, und zwar in den Kammersonaten des "Armonico tributo".⁸³ Erst seit dieser Zeit sei das M. in Süddeutschland bekannt und beliebt geworden. Doch es gab schon vordem Menuette in Deutschland. So findet sich z. B. in dem Kasseler Suitenmanuskript (1640 - 1670) schon ein M., war ja Kassel damals eine Stätte deutsch-französischen Austausches.⁸⁴

Zur gleichen Zeit machten Ebner und Bleyer durch Bearbeitungen Lullyscher Tänze die französische Suitenform in Österreich, bzw. in Thüringen heimisch.⁸⁵

Von den Wiener Tanzkomponisten sind besonders Johann Heinrich und Anton Schmelzer zu erwähnen. Bei ersterem findet sich das M. fünfmal, aber nur eines geht im Dreiertakt (6/4), während die anderen vier - als "minue" bezeichnet - merkwürdigerweise im Allabreve - Takt stehen; von diesen beginnen zwei mit einem Viertel, eines mit zwei Achteln Auftakt, das vierte volltaktig.⁸⁶ Diese geradtaktige Mensur ist ohne Vorbild und ohne Nachahmung geblieben.

Bei Anton Schmelzer geschieht die Periodenbildung von zwei zu zwei Takten, sie beruht auf dem "quadratischen" Prinzip. Die Menuette sind entweder zwei- (4 : 4) oder dreiteilig (4 : 8). Entsprechend der metrischen Symmetrie ist auch eine rhythmische und melodische Symmetrie festzustellen. Innerhalb der einzelnen Teile kommt schon der Liedtypus zum Vorschein, der um 1700 immer häufiger wird. Bei Johann Heinrich hatten die ersten Teile der Menuette nur Motivreihungen. In seiner Anlehnung an die Volksmusik ist er fast mit Joseph Haydn vergleichbar.

Die Menuette der Bach - Zeit

Die bisher erwähnten Komponisten blieben nur lokal bedeutsam. Bei Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel dagegen tritt die landschaftliche Gebundenheit merklich zurück und macht einer deutsch-europäischen Verschmelzung der Stile Platz. Daß Joh. Seb. Bach dennoch kein "weltfremder" Komponist war, sondern den musikalischen Bedürfnissen seiner Zeit aufgeschlossen gegenüberstand, beweisen nicht zuletzt seine zahlreichen Menuettkompositionen. Gleichzeitig erreicht das M. durch die Aufnahme in seine Musik einen ersten Höhepunkt. Er erhebt das M. mehr und mehr zum idealen Tanzstück, wobei der Name schließlich nur noch einen bestimmten Rhythmus und Charakter bezeichnet, dessen mannigfaltige Veränderungen immer wieder originell wirken.⁸⁷

Die von Wilhelm Fischer⁸⁸ und Ernst Mohr⁸⁹ festgestellte Entwicklung des Bachschen Klavierstils von Couperin und Rameau her wird durch eine Untersuchung des Menuetts im besonderen bestätigt.⁹⁰

In den Klaviersuiten Bachs sind die deutschen Elemente auf das vollkommenste mit französischen Einflüssen verschmolzen. Die um 1722 in Cöthen geschriebenen "Englischen Suiten" haben die viersätzliche Grundform Allemande - Courante - Sarabande - Gigue. Hinzu kommen das den Suiten vorangestellte Prelude und die als Intermezzi vor die Gigue gestellten zwei Tanzsätze gleicher Gattung. In den Suiten 1 - 3 sind das zwei Bourrées bzw. zwei Gavotten und zwei Passepieds. Erst in der vierten Suite stehen anstelle der genannten älteren Tanzsätze zwei Menuette. Sogenannte praktische Ausgaben, etwa die von Czerny bei Peters erschienene⁹¹, bringen durch ihre Kommentare oft den Beweis für das völlige Mißverständnis Bachscher Menuette in Tempowahl, Phrasierung und Charakter. Entsprechend den für die oben genannten Intermezzosätze vorgeschlagenen Tempi (*molto allegro* / *allegro vivace*) erwartet man eigentlich, daß Czerny auch für die in der vierten Suite vorkommenden zwei Menuette konsequenter Weise einen lebhaften Bewegungsgrad empfiehlt. Denn wenn vor der Gigue immer ein rascher, aber im Vergleich zur Gigue dennoch mäßig bewegter Satz steht, weshalb sollte es bei der vierten Suite anders sein? Hier steht der Herausgeber offensichtlich zu sehr in der irrtümlichen Tempoauffassung des 19. Jahrhunderts. Da das M. im Generalbaßzeitalter noch keineswegs von dem Schrittbewußtsein der Mozartzeit erfüllt war, ferner die Englischen Suiten dem Tanz "noch sein Recht lassen"⁹², sind in diesem Falle die Quantzschen Tempoangaben verbindlich. Czernys "Andante con moto" ♩ = 116 muß als zu langsam abgelehnt werden.

Das zweite M. bildet zu dem in der Tonart der vierten Suite (F) stehenden zweistimmigen ersten einen doppelten Kontrast: es geht in der parallelen Molltonart (d) und ist dreistimmig. Man könnte das erste, polyphon gehaltene im Sinne W. Fischers als "Fortspinnungstyp", das zweite als dreiteilige Liedform mit thematisch-motivischem Durchführungsteil auffassen. Auch im Bewegungscharakter sind die beiden Menuette schon gleich in ihren Kopfmotiven verschieden.

Während bei dem ersten die Achtelbewegung vorherrscht, bringt das zweite eine die ganzen Takte mehr zusammenfassende Viertelbewegung.

Bemerkenswert ist außerdem, daß Bach den Ausdruck "Trio" für das Alternativ-Menuett nur selten gebraucht und auch dann nur, wenn es wirklich dreistimmig geschrieben ist.⁹³

Formal nehmen diese beiden Menuette wieder (wie schon das erste Lully-Menuett) die Dreiteiligkeit voraus, die das M. später mit dem Trio zusammen in der klassischen Sinfonie erhält.

Die unmittelbar darauf entstandenen "Französischen Suiten" bevorzugen selbstverständlich das M. als den am meisten geschätzten Tanz der französischen Clavecinisten. Im Original fehlen auch hier jegliche Angaben über Tempo, Vortrag und Phrasierung; nur sehr vereinzelt finden sich autographische Bindebogen. Gleich die beiden Menuette der ersten Suite zeigen durch die kontrapunktische Schreibweise mehr musikalische als tänzerische Neigung, was für die Französischen Suiten allgemein charakteristisch ist. Eine in ihrer präzisen Ausdrucksweise und ihrem musikalischen Einfühlungsvermögen hervorragende Analyse dieses ersten Menuetts findet sich bei Rudolf Steglich.⁹⁴ Das zweite M. machte W. Fischer zum Gegenstand einer Formuntersuchung.⁹⁵

Für das M. der zweiten Suite und seinen Bewegungscharakter sind die ganztaktigen Bögen des Autographen höchst aufschlußreich. Die von Julius Röntgen⁹⁶ vorgeschlagene Metronomzahl $\text{♩} = 144$ ist durchaus gerechtfertigt.

In der dritten Suite finden wir neu die Bezeichnung "Trio" für das zweite M. und an dessen Schluß den damals noch seltenen Zusatz "Menuet D. C." Wir haben hier ein äußerst lebhaftes M., bei dem das Quantz'sche Tempo unbedingt zutreffend ist. Während Czernys Tempoangabe ($\text{♩} = 120$) die Grazie des Stückes ganz entstellt, ist das Tempo der Universal-Edition-Ausgabe ($\text{♩} = 72$) fast zu schnell.

Das M. der vierten Suite ist ganz regelmäßig gebaut und hat zwei Reprisen zu je acht Takten. Die jeweils zwei Achtel zusammenschließenden Phrasierungsbogen sind auch hier von Bach selbst. Zwar bedeutet das eine Betonung der Viertelbewegung, sie darf aber keinesfalls auf Kosten des Grundtempos gehen.

Die fünfte Suite ist ohne M. geblieben.

Die letzte Suite bringt ein durch seine Schlichtheit in Form und Charakter sowie in der originalen Phrasierung besonders zierlich und graziös wirkendes Menuett. Leider lassen auch hier die praktischen Bearbeitungen kaum einen Takt ohne belastende Zutaten, seien es Bögen, Vortragszeichen oder entstellende Tempobezeichnungen.

Die in Leipzig 1726 - 1731 in sechs Einzelheften erschienenen Partiten oder "Deutschen Suiten" zeigen schon den Auflösungsprozeß der Suite, den Übergang zum Sonatenmäßigen. Bezeichnungen wie "Tempo di minuetto" oder "Burlesca" für ein M. rücken die Partiten weit ab von der älteren Suite.⁹⁷ So sagt auch Bie, "wie belanglose Chiffren stehen über den Sätzen die alten Tanznamen, der Tanz ist erledigt"⁹⁸, oder auch Georgii: "die kräftige Stilisierung macht jetzt auch vor den Intermezzi nicht mehr halt."⁹⁹ Ist bei den Englischen Suiten der äußere Zuschnitt überall derselbe und äußert sich der Erfindungsreichtum vielmehr in der Beschaffenheit der einzelnen Tongedanken, so legt uns jede Partita eine neue Reihe von Kunsttypen vor.¹⁰⁰ Gleich die erste Partie enthält eines der schönsten Bachschen Menuette. Seine fortlaufende Achtelbewegung verlangt Grazie, Leichtigkeit und vor allem ein rasches Tempo. Der Schluß wirkt durch die unverhofft eintretenden zwei Kadenzakte überraschend. Das zweite M. in zweimal achttaktiger Reprisenform bringt als Trio einen durch seine Viertelbewegung wohlthuenden Kontrast. In seinem ganzen Charakter entspricht es schon den Wiener Menuett-Trios der späteren Zeit.

Wie die zweite Partita ohne M. ist - an seiner Stelle steht ein im Charakter Passepied-ähnliches Rondeau -, so glaubt man zunächst auch von der dritten, sie habe kein Menuett. Doch unter der Bezeichnung "Burlesca" für den fünften Satz verbirgt sich ein M., das noch im Notenbuch der Anna Magdalena tatsächlich als solches benannt ist.¹⁰¹ Der Form nach ist es wohl auch noch ein M., wenngleich ein sehr umfangreiches, aber nicht mehr in Bewegung (Sechzehntel!) und Charakter. Die wechselnde Zwei- und Dreistimmigkeit und vor allem die klingenden, polonaisenartigen Endungen der Reprisen sind eine freie, "galante" Weiterentwicklung der frühen Menuette.

Das M. der vierten Partie ist wieder ganz einfach und regelmäßig. Der erste Teil, schon in sich eine Wiederholung, erscheint nach einem Triolen-Durchführungsteil in der zweiten Reprise noch einmal in etwas abgewandelter Form. Das Tempo dürfte mit $\text{♩} = 144$ richtig bestimmt sein.¹⁰²

Das merkwürdigste menuettartige Stück der Bachschen Suiten ist das "Tempo di minuetto" der fünften Partita.¹⁰³ An ihm sind lediglich die einfache harmonische Anlage (T - Tp - T) und die zweifache Reprisesform menuett-entsprechend, wobei die zweite Reprise aber die ungewöhnliche Ausdehnung von vierzig Takten hat. Wie in der "Burlesca" fallen auch hier die im M. sonst nicht gebräuchlichen Schlüsse auf. Aber Georgii irrt, wenn er gerade die Tempobezeichnung Bachs kritisiert, indem er "in modo di minuetto" (!) für eine glücklichere Formulierung als die originale "in Tempo di minuetto" hält und dazu schreibt: "Denn gerade durch das flotte italienische (!) Tempo weicht Bach am meisten vom Normaltypus ab."¹⁰⁴ Ein Beweis, wie ungeläufig genanntem Autor das tatsächliche, französische Menuett-Tempo der Bachzeit sein muß, soll doch eben durch das originale Tempo das Charakteristikum des Barockmenuetts beibehalten werden. Warum sollte Bach hier eine falsche Tempobezeichnung gewählt haben?

Anstelle eines zweiten Menuetts folgt noch ein Passepied, regelmäßig und unauffällig in der ganzen Anlage.

Die letzte Partie hat kein Menuett.

Diese kurzgefassten Menuett-Analysen der Klaviersuiten mögen dazu beitragen, besonders das Tempoproblem Bachscher Menuette zu klären. Denn ähnlich verhält es sich mit seinen anderen Menuett-Kompositionen, seien es die Menuette der Orchestersuiten oder die Menuett-Arien der Kantaten,¹⁰⁵ die drei Menuette des Klavierbüchleins für Friedemann (1720) oder das M. aus dem sog. ersten Notenbuch für Anna Magdalena 1722.

Anders in seinem Charakter und in seiner Verwendung ist das M. bei Georg Friedrich Händel. Als eigentliche Überschrift findet sich das Wort "Menuett" selten. Seine Stellung ist in den kleineren Suiten wie bei Bach zwischen Sarabande und Gigue, in den größeren Suiten kommt es im Gegensatz zu Bach überhaupt nicht vor. Händel empfand es doch mehr als Galanterieware.

Auffallend und zugleich aufschlußreich für das Tempo ist das gelegentliche Vorkommen am Schluß einer Satzfolge, wie in der achten Suite der zweiten Sammlung oder am Ende von Opern- und Oratorien - Ouvertüren (z.B. "Samson").

Von den für Klavier bzw. Cembalo komponierten Menuetten sind die in der Aylesforder Sammlung tonartlich geordneten am bekanntesten geworden. Ihr Tempo muß durchaus rasch und belebt sein, keinesfalls wie etwa in der Schott-Ausgabe ²² angegeben ♩ = 100 - 108.

Das M. wurde im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur in allen Zweigen der Instrumentalmusik kultiviert, sondern auch für Vokalkompositionen fruchtbar gemacht, wie die vielen Menuett-Arien und -Lieder in Opern, Kantaten und Liedsammlungen bezeugen. Es liegt daher nahe, daß Händel wesentliche Stilelemente dieser in Blüte stehenden Modeform in seine Opern aufnahm und sie mit der großen italienischen Da capo - Arie verschmolz.¹⁰⁶ Da aber das italienische Element ein integrierender Bestandteil Händelscher Musik ist, sind auch seine Menuette nicht mehr ausschließlich französisch beeinflusst. In Taktart und Form finden sich viele Abweichungen vom üblichen Schema. So kommt außer 3/4 und 3/8 auch der 6/8 Takt vor. Ferner begegnet man formalen Gebilden, die durch ihren unregelmäßigen Periodenbau (z.B. sieben-taktig) oder besonderen Umfang (34, 71 Takte) auffallen.¹⁰⁷ In den Opern und Oratorien erscheinen erneut die schon von Diderot³² erwähnten und in dem Kapitel über das Tempo in dieser Arbeit bereits ausführlich besprochenen beiden Grundtempi. Hiermit hat sich Gustav Flögel im Händeljahrbuch 1929 intensiv befaßt; das Ergebnis soll abschließend mitgeteilt werden: "Händels Menuett-Arien sind von ausgesuchter Feinheit, ein getreues Spiegelbild aristokratischer Gesellschaftskultur. Quantitativ überwiegen die Andante-Menuett-Arien, in denen das zärtliche Liebesempfinden dominiert; dem mittleren Bewegungs-grad ihres Zeitmaßes entspricht eine gemäßigte, fein ausgeglichene Gefühlsdynamik. In den unzähligen menuettartigen Gesangsmelodien jener Zeit sprechen sich die sanften, rührenden Empfindungen zart besaiteter Seelen aus. Die mit dem Affektgehalt des Textes zusammenhängenden Tempomodifikationen reichen von der ruhiger einerschreitenden Largo-Larghetto-Menuett-Sarabande bis zur sog. Menuett-Gigue; denn von den Allegrosätzen neigt ein großer Teil so stark zur Gigue, daß dieser Ausdruck von Danckert geprägt werden konnte.

Ein hervorstechendes Merkmal der Allegro-Menuett-Arien ist die diatonische und dreiklangsmäßig aufsteigende Melodiebildung. Der Eindruck des Tanzartigen entsteht in erster Linie durch den 3/8 Takt. Als rhythmische Pikanterien sind synkopenartige Dehnungen, Punktierung und scharf akzentuierte Triller beliebt. Im Übrigen ergeben sich keine wesentlich neuen Gesichtspunkte gegenüber der langsameren Art der Menuett-Arie. Der Duktus der Melodie ist von einfacher Haltung; Wechselnoten, Vorhalte und Schleiferbildungen tragen Züge des Weichen und Sentimentalen in den leichten Fluß der Melodik hinein, die meist keine weiten Bögen spannt, sondern mehr aus ein-, zwei-, auch dreitaktigen Motiven zusammengesetzt wird. In der Harmonik tragen - wie allgemein üblich - die Grundfunktionen den gesamten Aufbau. Alles Leben geht von der führenden Gesangskantilene aus."

Speziell für die Menuettkomposition bedeutender aber wurde vor allem Georg Philipp Telemann. "Die rechten aufrichtigen Tanzmelodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kann man nirgend besser antreffen, als bey den Frantzosen und ihren gescheuten Nachahmern in Deutschland, unter welchen Telemann der vornehmste ist" sagt Mattheson.¹⁰⁸ Telemann pflegte einen neuen freieren Stil, der in seiner "galanten" Art die Musik der Jahrzehnte vor der Jahrhundertmitte beherrschte.¹⁰⁹ Diese Musik sollte nicht mehr einen gelehrten Eindruck machen, sondern unter korrekter Beachtung der Form besonders elegant, rührend und gefällig sein. Der daraus entstehende Mischstil¹¹⁰ der Vorklassik kam der Menuettkomposition sehr entgegen und es ist verständlich, daß Telemann dem M. als dem Lieblingstanz seiner Zeit am meisten huldigte. So schrieb er neben zahlreichen einzelnen Menuetten und Menuettsätzen in Suiten und Sonaten ganze Menuettsammlungen, von denen die aus dem Jahre 1728 "Sieben mal sieben und ein Menuett" am bekanntesten ist. In dem Zueignungsgedicht an den Harburger Kaufmann Plumeyon steht unter anderem zu lesen:

"Zudem diss kleine Ding ist so geringe nicht.
Denn wißt, daß man dabey gar viel erwägen müsse:
Gesang und Harmonie, Erfindung und Gewicht,
Und was es mehr bedarf, sind keine taube Nüsse.

Hieran denkt mancher nicht, der Menuetten macht,
Die weiter nichts davon, als bloß den Namen, tragen.
Er meint, wenn nur der Tact in grade Zahl gebracht,
so sey schon mit der Braut ein Tantz dabey zu wagen."

Diese Zeilen geben einen Einblick in Telemanns Auffassung von der Kunst, Menuette zu schreiben, wie sie ein Jahrzehnt später auch Mattheson als vorbildlich empfiehlt.¹¹¹

In sieben Gruppen, nach dem Prinzip der Tonartenordnung (A - G) zusammengestellt, zeigen diese fünfzig Menuette eine Fülle von Variationsmöglichkeiten der Form, des Rhythmus und der Harmonien. Gemeinsam sind allen der volltaktige Beginn und zwei stets eine gerade Anzahl von Takten umfassende Reprisen, deren zweite meist länger ist. Fortspinnungstyp im Sinne Wilhelm Fischers und Liedform wechseln beliebig. Kontrapunktisch kunstvolle Satzgestaltung von der einfachen Imitation, wie wir sie schon bei Lully kennen- gelernt haben, und der Umkehrung des Kopfmotivs bis zum doppelten Kontrapunkt bilden den Kern der Sammlung. Dagegen sind die Harmoniefolgen bewußt einfach. In entfernte Tonarten wird überhaupt nicht moduliert; in Dur-Menuetten steht der Mittelteil entweder in der Tonart der Dominante, Dominant-Parallele, Tonika-Parallele, Subdominante oder deren Parallelen, bei Menuetten in Moll in der Durtonika, Dur- oder Molldominante oder Subdominante. Die am häufigsten vorkommenden Notenwerte sind Viertel und Achtel. Sechzehntel und Triolen erscheinen nur selten. Hieraus ließe sich übrigens auch schließen, daß das Tempo anmutig bewegt zu nehmen ist. Als Beispiel für eine gesungene Menuettweise sei hier noch das liedartig galante "Frauenzimmer" aus dem "Getreuen Music-Meister" angeführt. Der beschwingte Charakter des Dreiachtel-Taktes wird durch die scherzhaft hüpfende Melodik besonders unterstrichen. In seiner regelmäßig gebauten Form ist es eines der zierlichsten barocken Menuettlieder.

Parallel mit der Entwicklung in der Kunstmusik wächst auch die Beliebtheit des Menuetts als Vokal- und Instrumentalstück im volkstümlichen Bereich.¹¹² Neben der 1719 in Leipzig, das damals der gefälligen und galanten Musik besonders aufgeschlossen war, erschienen "Musicalischen Rüstkammer" sind es vor allem zwei Liedsammlungen, die größere Bedeutung erlangten. Die eine ist das Kommersbuch-artige "Augsburger Tafelconfect" des echt und natürlich wirkenden Valentin Rathgeber von 1733,¹¹³

die andere die "Singende Muse an der Pleiße" des Sperontes von 1736, dessen Melodien aus dem Bereich der Instrumentalsuite häufig Texte unterlegt sind, die dem grazilen Fluß des betreffenden Stückes entgegenwirken. Das oft zitierte Beispiel "Liebste Freiheit" ist ein solches Menuettlied, das durch die gewaltsame Verbindung mit dem Text einen etwas unnatürlichen Charakter bekommt.¹¹⁴ Seit Lully war dieses Parodieverfahren, das heißt das Textieren von Instrumentalsätzen, auch in Deutschland üblich geworden. Sperontes verschweigt, von wem die von ihm gesammelten Kompositionen stammen; er gibt höchstens vereinzelt Andeutungen, ob die Originale Klavier- oder Gesangsstücke waren.¹¹⁵

Die Tanzformen sind vor allem Marsch und Menuett, oft mit Murkibässen. Letztere bestimmen zusammen mit der Polonaise den Charakter der ganzen Sammlung. Eine gewisse unbeschwerte Gefühlsseligkeit, die einige Jahre später noch stärker hervorbricht, lebt schon in diesen Stücken.

Die vorklassische Zeit

"Die Musikgeschichte hat nur wenige Zeitpunkte aufzuweisen, in denen eine neue Strömung mit ähnlicher Heftigkeit einsetzt wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts."¹¹⁶ Was der Entwicklungsgeschichte des Gesellschaftstanzes dieser Zeit eine besondere Bedeutung verleiht, ist einerseits der Übergang zu neuen Formen dieser neuen Zeit, während andererseits noch deutlich Spuren des entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges der Tanzformen des 18. Jahrhunderts mit den älteren Typen der früheren Zeit erhalten geblieben sind.¹¹⁷ Die Orchestersuite wird in Nord- und Mitteldeutschland immer seltener, im Süden kommen durch Umgestaltung ihrer Satzfolge und Instrumentation neue Gebilde zustande, die unter den Bezeichnungen Cassationen, Serenaden und Divertimenti zu den Freiluftveranstaltungen und Gartenfesten der Aristokratie und des Bürgertums gespielt werden. Sie bilden gleichzeitig eine Ergänzung zur ernstesten sinfonischen Musik. Fast nie fehlt dabei der Lieblingstanz der Werther- und Luisenzeit, das Menuett. Indem man es beinahe regelmäßig zwischen jedes Andante und Allegro stellte, findet es sich nicht selten zwei- oder dreimal in einem Werk.¹¹⁸

Der Stil Telemanns führte in seiner gesteigert modisch-eleganten, gefälligen Art zu den nord- und süddeutschen Kleinmeistern des Rokoko, die sich in Zierlichkeit und Feinheit gegenseitig zu überbieten suchten. Unausbleiblich ist auch hier eine Reaktion, die vor allem Philipp Emanuel Bach und Christoph Willibald Gluck, die prominentesten Vertreter der neuen Zeit, einleiten.

Eine Folge ihrer Musikauffassung ist die Beschränkung der Tanzformen in der Kunstmusik ganz allgemein und mit ihr eine Zurückdrängung des Menuetts im besonderen. Mit Glucks edler Empfindsamkeit und mit seinem Feuergeist ist eine dominierende Stellung der Tanzmusik ohne logische Notwendigkeit nicht zu vereinbaren. Er vermeidet die rein äußerliche und dekorative Anwendung des Tanzes, versteht es aber meisterhaft, Ballettmusiken entsprechend dem dramatischen Verlauf in seine Opern einzubeziehen.

Als Beispiel eines derartig "rationellen" Einsatzes von Ballettmusik sei die Oper "Orfeo" von 1762 angeführt: In jedem der drei Akte tritt das Ballett auf - übrigens immer in Verbindung mit dem Chor (vgl. Lully). Im ersten Akt ist es eine kurze Pantomime, im zweiten Akt gemäß der gesteigerten Dramatik der Szenen eine Reihe von Tänzen, unter denen der berühmte "Reigen seliger Geister" eine hervorragende Stelle einnimmt. Obwohl nur mit "Andante" (allerdings ohne *lento-dolcissimo*!¹¹⁹) überschrieben, handelt es sich dabei um ein M. voll Hoheit, Würde und Grazie, typisch in der schlichten Form (zwei Reprisen mit 8 bzw. 20 Takten), in der tonal übersichtlichen Anlage (T - D - T) sowie in der sinnvoll phrasierten Viertel- und Achtelbewegung. Leider ist das graziöse Stück nur in der schwerfällig langsamen, durch Bögen über zwei Takte und überflüssige dynamische Zeichen belasteten Auffassung des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Unter diesen Umständen ist es freilich schwierig, sich die rechte Vorstellung "seliger Geister" aus dieser Musik zu machen. Auch am Schluß der Oper steht eine Folge von Tanzstücken mit einem M., die die glückliche Lösung des Dramas betonen sollen.

Die Tendenz, die in all den Strömungen seit dem Tode Johann Sebastian Bachs fühlbar wird, ist die Suche nach einem neuen Ideal seelenhafter Wärme, das schließlich in der Gefühlsrevolution der Stürmer und Dränger mit Gewalt hervorbricht.

Entschieden modern und wegbereitend für die klassische Sinfonie ist die Form bei den Mannheimern. Sie geben dem M. einen festen Platz in der Sinfonie, meist den dritten in der Satzfolge.¹²⁰ Daß nicht Joseph Haydn, sondern Johann Stamitz das M. zwischen Andante und Finale der Sinfonie gestellt hat, ist nach den Forschungsergebnissen Riemanns nicht mehr strittig. Damit ist Junk¹²¹ widerlegt, der an zwei Stellen seines Handbuches Haydn die Einführung des Menuetts in Sonate und Sinfonie zuschreibt. Stamitz bringt es fast immer, wenigstens in den handschriftlichen Exemplaren; in den Drucken ließ man es bisweilen noch weg. Das zufällige, vereinzelte Vorkommen einer ähnlichen Satzfolge in früherer Zeit¹²² würde doch an der Tatsache nichts ändern, daß erst durch Stamitz' sechs Trios, opus 1, diese Ordnung als typisch allgemein anerkannt und angenommen wurde. Riemann weist ferner darauf hin, daß das gegenüber dem Lullyschen so eigenartig differenzierte deutsche M. mit seiner feinen Mischung von würdevoller Grazie und innigem Ausdruck eine Schöpfung Johann Stamitz' ist. "Eine solche Fülle packender Kleinwirkungen wie diese sechs in knappster Form gehaltenen Menuette bieten, ist überhaupt in der gesamten Musikkultur kaum anzutreffen."¹²³ Alle sechs Menuette sind zweiteilig und haben ebenfalls zweiteilige Trios. Der Umfang der einzelnen Teile schwankt zwischen 8, 12, 16 und 20 Takten in schlichter viertaktiger Ordnung, ohne alle Komplikationen des Aufbaus. Die Wirkungen liegen daher auf melodischem bzw. harmonischem Gebiet. Für Stamitz ist in erster Linie der starke Wechsel des Ausdrucks charakteristisch.¹²⁴ Seine Menuette vermitteln nicht nur ritterliche und höfische Anmut, sondern bringen schon gewisse volkstümliche Anklänge, die uns allgemein erst bei Haydn geläufig sind. Neben das allgemein modische M. tritt schon ein Typus, der seine Wurzeln nicht mehr im Salon, vielmehr im echten Volksboden hat.¹²⁵

Mit den Mannheimern rivalisiert die Wiener Schule, repräsentiert durch Reutter, Monn und Wagenseil. Kretzschmar und Nef betonen, daß Monn auf das M. keinen wesentlichen Wert gelegt hat.¹²⁶ Immerhin ist er derjenige, der als erster Wiener ein M. in die Sinfonie aufnahm (1740), also noch vor den ebenfalls von Mannheim beeinflussten Haydn, Ditters und Johann Christian Bach.¹²⁷

Die Anerkennung des Menuetts bei der zeitgenössischen Kritik war aber keineswegs einmütig. Johann Adam Hiller begrüßt diese Neuheit für die Sinfonie in seinen "Wöchentlichen Nachrichten" mit den Worten: "Die zwischen die größeren Sätze gestellten Menuette und Trii geben dem Ganzen eine gewisse Miene der Lustigkeit, die sich freilich zu Sinfonien besser schickt, als wenn man seine Kunst zur Unzeit mit krebsgängigen Kanonen und anderem harmonischem Spielwerk zeigen wollte."¹²⁸ Andererseits sind auch die negativen Urteile verständlich, ist doch die Miniaturform des wirklichen, nicht erweiterten Tanz-Menuetts in der Umgebung ausgeführter Sinfoniesätze tatsächlich anfechtbar.¹²⁹ So schreibt z. B. Burney¹³⁰: "Überhaupt giebt es viele so galante Symphonien, in welche eine Menuet hineinpaßte? Sticht sie nicht meistentheils gegen die übrigen Sätze zu sehr ab, als daß sie ein gutes Ganzes ausmachen könnte? Wenn dies wahr ist, so muß man mit den neuern deutschen Komponisten noch unzufriedener seyn, die sie gar in ihre Quartetten und Trios mischen. Ein Misbrauch, worüber Kenner längst geklagt haben, Nur schade, daß der Modekomponist so wenig als der Modeliebhaber auf die Gründe der Kenner achtet."

Bei den Norddeutschen, die eine strenge Trennung von Sonate und Suite forderten, fand das "Schönheitspflästerchen" Menuett zunächst keine Aufnahme, höchstens einmal am Schluß als Tempo di Minuetto. Im Gegensatz zu den Mannheimern bevorzugten sie die alte dreisätzige Form. Unter den Sinfonien J.G. Grauns findet sich eine einzige viersätzige mit Menuett,¹³¹ bei Philipp Emanuel fehlt das M. überhaupt. Erst zur Zeit Johann Friedrich Reichardts, dessen d-moll Sinfonie ein M. hat, nehmen auch die Berliner die moderne Form an.¹³²

Das Wiener klassische Menuett

Das M. war inzwischen vom barocken Hofanz der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum deutschen klassischen Gesellschaftstanz geworden. Wie die Komponisten der vorklassischen Zeit, so lieferten auch Joseph Haydn und W. A. Mozart Menuette für Tanz- und Tafelmusik, ja selbst Beethoven schrieb noch derartige Gebrauchsmusik.

Den stärksten Anteil an der Ausbildung des klassischen Menuetts hat Joseph Haydn. Der seinen Werken ganz allgemein eigene Grundzug der Frische und Natürlichkeit ist in der fröhlichen Unbeschwertheit seiner rund vierhundert Menuette noch besonders ausgeprägt.

Haben seine frühen Menuette noch die kurze Form und - zumal in den Sonaten bis 1781 - das langsame Tempo, so kommt mit der für die Geschichte der Sinfonie bedeutsamen Erweiterung der beiden Teile¹³³ auch eine Temposteigerung hinzu. In den Menuetten der Sinfonien und Quartette ist Haydn der "Hauptvertreter des schnellen, uneigentlichen Menuetts, dessen Tempo er bis in die letzten Werke hinein fortwährend steigert."¹³⁴ In den Quartetten op. 33 finden sich sogar die Satzüberschriften "Scherzo" und "Scherzando". Während Adler und andere¹³⁵ diese Bezeichnungen als auf den Charakter bezogen auffassen, hält Becking die Sätze für echte Scherzi, "selbst wenn wir Beethovensche Begriffe anlegen; auf dem Mißverhältnis zweier antwortender Teile beruht hier die Scherzowirkung."¹³⁶ Die Schnelligkeit der Tempi läßt nach den Scherzi zunächst wieder nach, was auch für die Menuette der Londoner Sinfonien gilt¹³⁷, doch wird aus dem Allegretto und dem Allegro ma non troppo in den Quartetten op. 76/77 plötzlich Allegro und Presto.

Mit Riemanns Veröffentlichung der Pfalzbayerischen Denkmälbände wurde erwiesen, daß nicht erst Haydn das M. in die Sinfonie eingeführt hat (s.oben). Aber ihm bleibt das Verdienst, die von der Mannheimer und Wiener Schule begonnene formale Neugestaltung des Menuetts in der Sinfonie vollendet zu haben. Der unbeschwerthen und immer natürlich wirkenden, kunstvollen Art seines Stils gelang es, im M. einen überzeugenden Ausgleich zu den musikalisch entwickelnden Rahmensätzen zu finden. Das M. bewahrt durch seine Einfachheit in der Form und der musikalischen Gestaltung den Charakter der Volksmusik, ja oft bleibt es leibhaftige Tanzmusik. Waren die Mannheimer beispielsweise in ihrer Thematik noch zum Teil von Italien abhängig, so betont Haydn durch den derben, niederösterreichischen Charakter und durch die ländlermäßige Bewegung im Trio gerade den deutschen Grundton.¹³⁸ Wie das M. ursprünglich vom französischen V o l k s tanz ausgegangen ist, so empfängt es im 18. Jahrhundert neue Impulse aus dem unerschöpflichen Quell oesterreichisch-ungarischer V o l k s musik.

Die Grundlage des Haydn'schen Menuetts ist nicht der höfische Rokokotanz, nicht einmal immer das bürgerliche M., sondern schon der volkstümliche Ländler, der in Sonate und Sinfonie aus der gleichsam vergeistigten Welt des zweiten Satzes in die gegenständliche Atmosphäre des Tanzes führt.

Der treibende Motivkern aller Menuett-Thematik ist immer die gleiche rhythmische Grundformel $\text{J}|\text{JJ}$, mit der intensiv thematisch gearbeitet wird. Die dreiteilige Liedform mit Hinführung zur Nebentonart und Rückleitung in die Tonika bleibt für die Form bestimmend.

Zwischen M. und Trio besteht ein Charakterkontrast. Das Trio ist nicht mehr wie ehemals ein zweites M., sondern steht in bewußtem Stimmungsgegensatz. Hat das M. zum Beispiel energisch bestimmten Charakter, so ist das Trio mehr tändelnd, ist der Hauptsatz grotesk-neckisch, so ist der Nebensatz zart und einfach gehalten. Das Trio ist die notwendige Ergänzung, Fortführung und Steigerung der Menuett-Inhalte.¹³⁹ Haydn sieht die beiden Seiten des Daseins, die reale (Welt) und die ideale (Seele) und stellt sie musikalisch einander gegenüber. So wird die - vom orchestralen Klanggegensatz abgesehen - übergeordnete Einheit des Grundcharakters beider Teile durch das Trio unterstrichen.

"Was in dieser Zeit an Menuetten verbraucht wurde, übersteigt alle Begriffe."¹⁴⁰ Seit Sperontes hat das M. seine Beliebtheit noch gesteigert und es scheint, die damalige Zeit habe sich daran nicht satt hören können.

So kam auch Wolfgang Amadeus Mozart von Kindheit an mit dem M. in Berührung. Allein das als Beispiel zeitgenössischer Hausmusik auch allgemein musikgeschichtlich bedeutsame "Notenbuch für Wolfgang" enthält achtundvierzig Menuette im "deutschen" und "italienischen gusto".¹⁴¹ Die verschiedensten Empfindungsgebiete sind vertreten und die einzelnen Charaktere heben sich deutlich voneinander ab. Wir finden dort selbstbewußte Würde, kapriziöse Anmut, festliche und kriegerische (menuet de bataille), düstere und freundlich kantable Menuettbildungen.¹⁴² Nur der derb-volkstümliche Ton Haydns fehlt in dieser Sammlung, die von Vater Leopold noch unter dem Einfluß der norddeutschen aufgeklärten Musiker und deren (französischen) Bildungsideal zusammengestellt wurde. Umso häufiger sind dafür Menuette Georg Philipp Telemanns in das Notenbuch aufgenommen.

Nicht zuletzt aus diesen milieubedingten Gegebenheiten wird es verständlich, daß Wolfgang Mozarts erste Kompositionsversuche von 1762 Menuette waren (KV. 1/2/4/5). Leopold Mozart hat sie aufgezeichnet und in das "Notenbuch für Marianne" von 1759 übertragen, das übrigens größtenteils Menuette enthält.

Wyzewa-St.Foix¹⁴³ beschäftigten sich ausführlich mit Wolfgangs ersten Stücken für Klavier, die in ihrer "simplicité tout enfantine" unmittelbar von den ersten französischen Menuetten herzukommen scheinen, auf jeden Fall aber den galanten und grazilen Fluß Telemannscher Vorbilder in sich aufgenommen haben. Sehr bald aber löst Wolfgang Amadeus das M. von der Gebundenheit an französische Vorbilder, sodaß Wyzewa schon in K.7 "une différence profonde dans leur caractère général" mit Recht feststellt.

Wie aus Mozarts späteren Menuetten zu erkennen ist, blieb die aus dem "Notenbuch" gewonnene Grundeinstellung zum M. auch in seinen späteren Werken bestimmend. Durch den gehobeneren Charakter, aber auch durch die im allgemeinen seltenere Anwendung unterscheidet er sich in der Menuettkomposition von Joseph Haydn. Hat bei letzterem fast jede Sonate ein M., so finden sich unter Mozarts Klaviersonaten nur zwei,¹⁴⁴ die diesen Satz aufgenommen haben. Bei dieser Gelegenheit sei darauf verwiesen, daß umgekehrt (vielleicht unter Mozartschem Einfluß) ab 1780 auch in den Haydn-Sonaten das M. immer seltener wird.

Dagegen zeigt Mozart in den Menuetten seiner Serenaden und Divertimenti bei annähernd gleicher Form eine außerordentliche Mannigfaltigkeit des Charakters und der Farbe.

Die viersätzliche Form der Sinfonie, die bei Haydn erst mit der einunddreißigsten zur Regel wird,¹⁴⁵ steht auch bei Mozart nicht a priori fest. Erst die Wiener Sinfonien der Jahre 1767/68 haben ein M., das nicht selten wie wirkliche Tanzmusik anmutet. Besonders die Trii bekommen ländlermäßigen und manchmal schon walzerhaft-schwebenden Charakter. Gegenüber der mehr galanten Art der Sonatenmenuette betonen die Menuette der Sinfonie wie schon bei Haydn auch bei Mozart ihre Verbundenheit mit der Volksmusik. Es finden sich kaum mehr Spuren der französischen bzw. höfischen Abkunft.

In verstärktem Maße kommen jetzt Tempobezeichnungen hinzu, die früher - etwa im Notenbuch - ebenso fehlten wie die dynamischen Zeichen.

Hatten schon Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel ihre Menuett-Arien bisweilen mit Tempovorschriften versehen, um grobe Mißgriffe in der Wahl des seit der Aufklärung ins Wanken geratenen Grundtempos zu vermeiden, so wird es bei Haydn und noch mehr bei Mozart üblich, für das sinfonische und das Sonaten-Menuett Zeitmaßbestimmungen anzugeben.

Dem M. als Tanz der vornehmen Gesellschaft hat Mozart im "Don Giovanni" ein unsterbliches Denkmal gesetzt. Es ist zum Prototyp des Wiener klassischen Menuetts voll Anmut und Würde geworden. Durch das gleichzeitige Spielen dreier verschiedener, dem Milieu der agierenden Personen angepaßten Tänze ist es aber darüber hinaus ein musiksoziologisches Kunstwerk einmaliger Art. Von der Gefahr einer "rückwirkenden" Übertragung des diesem M. eigenen ichbetonten Schrittcharakters auf die Menuette früherer Epochen wurde bereits ausführlich gesprochen.

Mit Mozarts Menuetten hat sich in neuerer Zeit besonders Werner Danckert¹⁴⁶ befaßt. Er kommt zu folgendem Ergebnis: "In Mozarts Gesamtwerk heben sich zwei Grundtypen des Menuetts klar voneinander ab. Die Serenaden, Divertimenti, Kassationen bewahren das alte Barockmenuett symmetrischen Aufbaus. In den Menuetten der hochklassischen Sonaten, Sinfonien und Quartette hingegen häufen sich Unregelmäßigkeiten des Periodenaufbaus, der Schwereordnung, Motivik, Harmonik usw. Immerhin liegen Mozarts Menuette auf der gleichen stilistischen Ebene wie die Haydns, denn beide Meister gestalten die Lösung ganzheitlich monistisch. Vorder- und Nachsatz erscheinen nicht scharf voneinander getrennt, sondern polarisch aufeinander bezogen."

Mit dem Tode beider Meister hat das M. seinen Höhepunkt überschritten und verliert immer mehr an Bedeutung. Zwar hat auch Beethoven noch Menuette geschrieben,¹⁴⁷ doch kann bei ihm von einer Vorherrschaft des Menuetts unter den Tänzen nicht mehr die Rede sein. Mit dem Wandel der Zeit war auch die Einstellung zum M. eine andere geworden. Es genügte Beethoven nicht, die alte Form dieses Satzes mit neuem Inhalt zu füllen, sondern er suchte das M. als den dritten Satz der großen zyklischen Form persönlicher zu gestalten, zu subjektivieren.

Ein wesentliches Mittel zur Verwirklichung dieser Idee war ihm dabei eine stete Temposteigerung, die schließlich die innere Struktur des Menuetts so stark erschütterte und umwandelte, daß - wohl ohne eigentliche Absicht - aus der Auflösung des immer schneller werdenden Menuetts eine neue Form entsteht, das Scherzo.¹⁴⁸ Mit dem *Allegro molto e vivace* der 1. Sinfonie erreicht das M. die schnellsten Scherzotempi. "Haydns Menuett hat hier den Gipfel erreicht und sich in den Besitz aller Scherzoeigenschaften gesetzt."¹⁴⁹ Die Tempobezeichnung und die originale Metronomzahl $d. = 108$ weist trotz der Überschrift "Menuetto" schon auf das neue ganztaktige Scherzo. Das Trio wirkt in seiner etwas ruhigeren rhythmischen Bewegung als wohlthuender Kontrast zu dem geschäftigen Charakter der Hauptsatzes.¹⁵⁰ So veranschaulicht das M. der ersten Sinfonie die veränderte Auffassung von Tempo, Charakter und Form. Doch bedeutet die ganze Gattung des schnellen Menuetts bei Beethoven nur eine Zwischenstufe.

Das Jahr 1800 bildet einen deutlichen Einschnitt, die schnellen Menuette verschwinden vollständig. "Nach 1800 finden sich nur noch langsame Menuette in Beethovens Sonatenwerken."¹⁵¹ In der 8. Sinfonie haben wir trotz der Angabe "Tempo di Menuetto", was in seiner ursprünglichen Bedeutung ausdrücklich betonen soll, daß es sich um kein "rechtes" M. handelt, ein Wiener klassisches M. vor uns. Der Reiz dieses Stückes liegt in dem mehr bürgerlich-behägigen als aristokratischen Charakter, der selbstverständlich ebenso parodierend gemeint ist wie das ihm vorausgehende "metronomisierende" *Allegretto* oder die heitere Art der ganzen Sinfonie überhaupt. Mit ihr erlischt auch das langsame M. in den zyklischen Werken.

Die erwähnten Beispiele der ersten und achten Sinfonie zeigen, daß die beiden tempomäßig entgegengesetzten Formen, die es im M. seit dem 17. Jahrhundert gegeben hat, selbst noch bei Beethoven nebeneinander bestehen. Neu dazugekommen ist bei ihm als letzte Entwicklungsstufe das Scherzo.¹⁵² Mit diesem Namen war der Begriff einer bestimmten Form bis zu Beethoven nicht verbunden.

"Die Vorgeschichte dieses Satztypus ist ungeklärt" (Becking). Merkwürdig ist dabei auch, daß gerade die unbenannten Sätze das Scherzo berühmt gemacht haben. Neues im Vergleich zum M. findet sich in allen Elementarbereichen der Musik:

In der rhythmischen Bewegung, die dem Auftakt den betonten Eigenwert nimmt, um die Eins umso stärker zu betonen, und bis zur Kadenz keinen Stillstand kennt; im harmonischen Aufbau mit polyphonen Stimmeinsätzen und weitausgreifenden Modulationen, die dem M. noch nicht zustanden, und schließlich in der mit Überraschungsmomenten arbeitenden Melodik. So wird das Scherzo musikalischer Ausdruck einer neuen Zeit und eines Individualstils, der durch die gesellschaftliche Umschichtung im Gefolge der Revolution entscheidende Impulse erhielt.

Das Menuett der Romantik

Die letzten bedeutenden Menuette am Beginn einer neuen Epoche schrieb Franz Schubert. Sie zeigen, wie sich die musikalische Romantik mit einem Tanz auseinandersetzt, der charakteristischer Ausdruck der klassischen Zeit war.

Wenn Lange¹⁵³ behauptet, Schubert "konnte den steifen Menuetten, die zu seiner Zeit noch immer eine gewisse Berechtigung hatten, wenig abgewinnen," dann ist das nur insofern richtig als Schubert verhältnismäßig wenige Menuette in Folgen für den praktischen Gebrauch geschrieben hat. Wenn er Tanzmusik spielte oder komponierte, dann war er durchaus "zeitgemäß" und wußte genau, daß dem Wiener Geschmack der zwanziger Jahre die "Deutschen", die Ländler und die Walzer viel mehr entsprachen. Daß er sich auf diese Tänze meisterhaft verstand, beweisen die vielen noch heute lebendigen und populären Tänze für Klavier.

Ganz anders aber ist Schuberts Einstellung zum M., wenn es sich um die großen Formen ernster Musik handelt. Hier ist er wesentlich stärker an die klassische Tradition Haydn-Mozart gebunden als etwa Beethoven. Er übernimmt nicht nur Scherzi unter dem Einfluß der überwältigenden Größe Beethovens; auch seine Menuette halten das hohe Niveau klassischer Tradition.

Die Vergleichstabelle "Menuett - Scherzo", die aus einer systematischen Untersuchung der Klaviersonaten, der Kammermusik und der Sinfonien gewonnen wurde, gibt einen überzeugenden Eindruck davon, welche Bedeutung dem M. bei Schubert zukommt.

In den Klaviersonaten halten sich M. und Scherzo zahlenmäßig die Waage (5:5), in der Kammermusik überwiegt das Scherzo (6:7), in den Sinfonien dominiert das M. (5:2). So kann die oben erwähnte Feststellung Langes nur für die Tanzmusik Geltung haben.

Chronologische Übersicht: Menuett und Scherzo bei Schubert

	Tempobezeichnung	Tempobezeichnung	Tonart	
			M.	Trio
Quart.op. 29	Menuetto. Allegretto		=	
Son. op. 42		Scherzo. Allegro vivace	=	(S)
Son. op. 53		Allegro vivace	=	S
Trio op. 99		Allegro	=	S
Trio op. 100		Allegro moderato	=	S
Quint.op. 114		Presto	=	S
Son. op. 122	Allegretto		=	S
Quart.op. 125, 1		Prestissimo	=	Tp
Quart.op. 125, 2	Allegro vivace		=	(S)
Son. op. 147		Allegretto	(S)	D
Quart.op. 161		Allegro vivace	D	S
Quint.op. 163		Presto	=	Neap.
Okt. op. 166	Allegretto		=	S
Quart.op. 168	Allegretto		S	S
1.Sinf. 1813	Menuetto. Allegro		=	=
2.Sinf. 1814	Allegro vivace		Sp	(T)
3.Sinf. 1815	Vivace		=	=
Son. 1815	Allegro vivace		D	(°S)
Son. 1815	Allegro vivace		Tp	+T
4.Sinf. 1816	Allegro vivace		(T)	
5.Sinf. 1816	Allegro molto		Tp	+T
6.Sinf. 1818		Scherzo. Presto	=	
Son. 1825	Allegretto		(°S)	(°S)
Son.	Allegro		=	(S)
Son.		Allegro vivace	=	S
Son.		Allegro vivace	=	°T
Phant. 1826	Allegro meoderato	con delicatezza	Dp	+T
7.Sinf. 1828		Allegro vivace	=	+Tp
Quart. posth.		Allegro molto	=	+T
Quart. posth.	Allegro vivace		=	(T)
Quart. posth.	Allegretto		=	(°S)

Erklärung der Tonartbezeichnungen: = = Grundtonart/D = Dominanttonart
 S = Subdominanttonart/Tp = Tonikaparallele/+T = Durtonika/° = Moll/
 (S) = Ableitung von der Subdominanttonart.

Betrachtet man die Aufstellung weiter, so erkennt man, daß die in der Vorklassik gelegentliche, in der Klassik häufige Tempo-bezeichnung nun zum Prinzip geworden ist: Jedes M. und jedes Scherzo hat als "Untertitel" eine Tempovorschrift. Vergleicht man ferner die Folge der Schnelligkeitsgrade untereinander, so zeichnet sich beim M. eine Entwicklung von langsamen über schnelle zurück zu langsamen Tempi ab (Allegretto - Allegro vivace (molto) - Allegretto). Beim Scherzo hingegen kann nur eine beliebige Anordnung von Allegretto bis Prestissimo festgestellt werden. Aus der Tempo-Übersicht ergibt sich auch, daß eine rein äußerliche Einteilung von Menuett und Scherzo auf Grund der Tempobezeichnungen bei Schubert ebenso wenig möglich ist wie bei Beethoven.

Vergleicht man schließlich die Tonalität bei M. und Scherzo, so findet sich auch hier kein prinzipieller Unterschied. Im Gegenteil: war es ein Merkmal der frühen Menuette, daß sie auch in harmonischer Beziehung ihren schlichten Charakter beibehielten, so moduliert das M. bei dem genialen Harmoniker Schubert in die entferntesten "Töne". (vgl. das M. der unvollendeten C-Dur Sonate mit den Folgen As - A - Ges - Fes - Heses - As - A-Dur). Doch ist die Wahrung der Grundtonart bei M. und Scherzo, der Tonart der Subdominante oder eines der Tonika verwandten Tones im Trio in etwa zwei Dritteln der Beispiele eingehalten. Nur selten wird die Dominanttonart einbezogen.

Auch die in der ausgezeichneten Arbeit von Becking genannten Scherzocharakteristika Beethovens wie knappere Form, polyphone Stimmeinsätze, Kadenzbildung u. a. treffen bei Schubert nicht zu. Der Unterschied besteht nur in der Thematik und im Bewegungscharakter. Den vor allem rhythmisch schärfer geprägten Scherzothemen stehen die weniger erregenden, zum Teil in weichen melodischen Bögen verlaufenden Menuett-Themen gegenüber. Dabei taucht der von Mozart bekannte Menuett-Rhythmus  immer wieder auf, z.B. auch in dem unvollendeten M. der im Ganzen ebenfalls nicht vollendeten C-Dur Sonate, einem der kunstvollsten Menuette überhaupt.¹⁵⁴ Die klare Form mit der sonatensatzmäßigen Durchführung zweier konträrer Themen, die schon erwähnten Modulationen, die dramatische Temposteigerung (accelerando!), die durch dynamische Differenzierung und durch Lagenwechsel erreichte Wirkung im Hauptsatz, sowie das im dreifachen Piano wundersam schwebende ländlerische Trio mit seinen kontrapunktisch reizvollen Imitationen des Kopfmotivs sind herrlicher Ausdruck Schubertscher Menuettmusik.

All die Schönheiten romantischer Musik sind aber nur in deren neuen Bewegungsgefühl richtig zu erfassen. Das klassische rhythmische Empfinden des zielbewußten Schreitens auf festem Grunde, das die zierliche, vom breiten Strom des Generalbasses getragene Grundbewegung abgelöst hatte, erfährt in der Romantik abermals eine Veränderung. "Dieser Musik widersteht die Schrittbewegung von Grund aus."¹⁵⁵ Weg und Ziel und Boden schwinden, nichts bleibt mehr von dem "gehenden" Charakter klassischer Musik. "Nur mit einer beinahe waagrecht verlaufenden Schlagfigur, deren Schwere sich kaum auswirkt",¹⁵⁶ wird die Musik Schuberts lebendig.

Noch deutlicher zeigt sich der schwebende Charakter in den Trii, die fast immer - auch wenn der Zusatz "Un poco piu lento" fehlt - ruhiger und gelöster in ganztaktigen Bögen verlaufen.

Aus der Untersuchung des Menuetts bei Schubert ist zu erkennen, wie sich die ursprünglichen Gegensätze zwischen Menuett und Scherzo immer mehr ausgleichen; das Trio wird in seiner volkstümlichen Melodik den Ländlern und Deutschen mehr und mehr ähnlich.

In diesen lebt das romantische Bewegungsgefühl fort, das in der musikalischen Literatur der Folgezeit sowohl in der Musik für Konzert und Haus - etwa bei Chopin, Liszt und Brahms -, als in der für den Tanzsaal, gekrönt durch Lanner und Johann Strauß, ausgeprägt ist.

Zur Instrumentation der Menuette

Ausgangspunkt und wegweisendes Vorbild für die Orchesterpraxis ist in der Mitte des 17. Jahrhunderts das für damalige Begriffe große und neuartige Orchester Ludwigs XIV., die sogenannten "24 Violinen", das außer den Streichern noch mit chorisch (je sechs) besetzten Flöten und Oboen regelmäßig zu den Festen und Tanzlustbarkeiten am französischen Hof zu spielen hatte.¹⁵⁷ Seine Art der Zusammensetzung und Spieltechnik wirkte weit über Frankreichs Grenzen hinaus, und gleichzeitig mit der Übernahme der fünfstimmigen Orchestersuite¹⁵⁸ eignete man sich in Deutschland auch die französische Orchesterbesetzung und Orchesterdisziplin¹⁵⁹ an.

Ende des 17. Jahrhunderts zeigt sich der Einfluß französischer Instrumentationsweise unter anderem in den Suiten für Streicher und Trompeten "à plaisir" von Johann Caspar Fischer, in den Suiten für Bläsertrio (zwei Flöten und Fagott) von Jacob Scheiffelhut und in den Streichersuiten Georg Muffats. Nach Tauberts¹⁶⁰ Ansicht sind die für die französische Tanzmusik bestgeeigneten Instrumente "Violinen mit einigen Violonen und Bassonen."

Neben den Suiten für Streicher, der vorherrschenden Besetzung der Wiener Ballette, oder für Bläser allein¹⁶¹, letztere vor allem aus praktischen Gründen für Freiluftmusiken, gab es aber auch noch eine sog. gemischte Besetzung. Wenn beide Gruppen zusammengefaßt waren, bildeten die Streicher den Grundstock zu den "konzertierend" hinzutretenden Bläsern, wie etwa bei Händel gewöhnlich Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner. Der Tanzzyklus kommt in allen im Barock gebräuchlichen Besetzungsarten vor.

In Haydns Menuetten spielt schon ein komplettes Kammerorchester wie wir es heute kennen, ebenso bei Mozart, der lediglich auf die Bratschen verzichtet.¹⁶² Haydn bevorzugt die volkstümliche Instrumentationsart der Oktavverdopplungen bei Violine und Fagott oder Violine I/II und Viola/Kontrabaß. Mozart hat eine Vorliebe für folgende Gruppierung: Holzbläser für die Melodie, Hörner für die Mittelstimmen und oktavierte Streicher für den Baß. Außerdem wird der Menuett-Trio-Kontrast zwischen großer und kleiner (solistischer) Besetzung wie er seit Lullys charakteristischen Gegenüberstellungen dreier Bläser (Oboen und Fagott) im Nebensatz zu dem Tutti des Hauptsatzes üblich geworden war, in der Wiener Klassik bewußt auch klangmalerisch eingesetzt. So kommen bei Mozart manchmal mehrere Trios zu einem Menuett, nur unterschieden durch die jeweilige Instrumentation z.B. im D-Dur Divertimento KV. 131: Menuett für Streicher
erstes Trio für 4 Hörner
zweites Trio für Flöte, Oboe, Fagott
drittes Trio für alle 7 Bläser.

Schubert übernimmt das klassische Sinfonieorchester und bringt vor allem durch seine differenzierte Instrumentation unter Bevorzugung der von der Romantik besonders geschätzten Bläser neue Klangfarben in Menuett und Trio.

Die nicht zuletzt als Folge des stetig wachsenden Zuhörer-
kreises und der erheblich erweiterten Konzerträume im Lauf
der Zeit immer größer werdenden Orchester waren schließlich
nicht mehr in der Lage, den wahren Menuettcharakter zu treffen.
So zeigt sich auch unter dem Aspekt der Entwicklung von
Besetzung und Instrumentationsweise der Wandel der Zeit,
ihres Stils und ihres Geschmacks.

Das Menuett
in der deutschen Musikgeschichte
des 17. und 18. Jahrhunderts

Anmerkungen

Notenbeispiele

Bei den Anmerkungen finden sich nur die Zunamen der zitierten Autoren; die Buchtitel sind in Schlüsselworten aufgenommen. Vollständige Angaben s. Literaturverzeichnis.

Anmerkungen zur "Einleitung" und "Herkunft"

- 1 So hatte z.B. die aus einem Kloster entstandene Ritterakademie in Lüneburg einen eigenen französischen Tanzmeister: Thomas de la Selle. Schon hier hat Johann Sebastian Bach wertvolle Anregungen für das Tanzrhythmus-Studium empfangen, zumal auch noch der Lullyschüler Johann Fischer 1701 in Lüneburg wirkte. Vgl. hierzu Gustav Fock, Der junge Bach in Lüneburg 1700-1702, Hamburg 1950, sowie die Besprechung dieses Buches in der "Musikforschung", 4. Jahrgg., Heft 2/3, S.233/234, von Rudolf Steglich.
- 2 Rossi, Il Minuetto, Rom 1896, S.18:
E se il minuetto ebbe a prendere il suo posto nelle sale della Corte di Versailles appunto in questo tempo e rimase incerto in seguito chi ne fosse l'introduttore, era naturale che la paternità ne fosse posteriormente attribuita a colui che, musicista, coreografo e comico, più di ogni altro ebbe fama in allora, vale a dire a Giovanni Battista Lulli.
- 3 Der Branle ist einer der ältesten französischen Volkstänze. Das Wort kommt von branle = sich bewegen, schwingen, schwanken, und kann in der Tanzkunst zweierlei bedeuten:
 1. einen Tanz s c h r i t t , nämlich eine balancé-artige Bewegung von einem Fuß auf den anderen, der auch als Menuettschritt in Gebrauch war. Den Branle machte man in vier Takten (Takt = Schlagzeit, nicht Gruppentakt!), indem man die Füße geschlossen hielt und den Körper auf den ersten Takt sanft nach links, im zweiten nach rechts, im dritten wieder nach links und im vierten abermals nach rechts bewegte. (s. Czerwinski, Brevier der Tanzkunst, Leipzig 1879, S.126/ Paul Nettel, Die Wiener Tanzkomposition, Beihefte der DTÖe, Wien 1921, S.91/ Sachs, Weltgeschichte, S.203).
 2. einen Rund t a n z , zu dem gespielt und gesungen wurde wie etwa beim deutschen Reigen. "Sorte de danse fort gaie qui se danse en rond sur un Air court & en Rondeau" (Rousseau). Mehrere Personen tanzten im Kreis, während sie einander bei den Händen faßten und abwechselnd paarweise solistisch tanzten. (s. Rudolph Voss, Der Tanz und seine Geschichte, Berlin 1869, S.243). Als Figuren kamen nur Seitenbewegungen und Verbeugungen in Frage, keine Sprünge. Trotz der Lustigkeit sollte die Bewegung des Tanzes nie heftig werden, sondern "gelinde" bleiben. Der Branle kam zunächst nicht in Suiten vor, denn seine verschiedenen Arten bildeten selbst eine zyklische Form mit suitenmäßiger Ordnung. Der Tanz beginnt mit dem "branle double", dann kommt der "branle simple" (beides für ältere Herrschaften), darauf folgt der "branle gay" für jung Verheiratete und endlich der "branle de Bourgoigne" oder "Champaigne" für die Jüngsten. (vgl. Bie, Der Tanz, Berlin 1919, S.140). Trotz suitenmäßiger Bindung ist der Branle gay ein selbständiger Satz innerhalb des Zyklus. Der ungerade Takt ist sein besonderes Kennzeichen.

- zu 3 Da die Mensurierung noch zeitrythmisch, nicht akzentrythmisch aufzufassen ist, lassen sich Tänze im 6/4- oder 9/4-Takt ohne weiteres auch im 3/4-Takt notieren. (vgl. Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite, Freiburg 1923, S.43). Zur Zeit Ludwigs XIV. war die ständige Tanzordnung der Hofbälle: Branle, Courante, Gavotte und Menuet, der sog. Bal paré. Bei allen vier Tänzen bildete die Hofgesellschaft paarweise eine Kolonne, der König machte mit seiner Partnerin den ersten Tanz und schloß sich hinten an, die folgenden Paare taten das Gleiche bis der König wieder an der Spitze war (vgl. Sachs, Weltgeschichte, S.267). Nach 1700 verschwand der Branle als selbständiger Tanz. Er ging vielfach in den Intermezzi-Sätzen der Suiten auf.
- 4 Rossi, Il Minuetto, S.23:
Da schon in dem Hirtenspiel "Pomona" 1659 folgende Sätze stehen: "Ihr Hirten, erlauchte Schar, spielt Passepied, Menuet, Gavotte oder Sarabande", ist die Jahrzahl 1663 unhaltbar. Denn dies zeigt nicht nur, daß das M. 1659 schon bekannt war, sondern sogar gleichwertig neben Passepied und Sarabande gestellt wurde.
- 5 Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, 1785, S.270: Der erste Menuet(zu deutsch Fluchtanz oder Schwebetanz) wurde 1663 zu Versailles von Ludwig XIV. mit einer seiner Mätressen getanzt. -
Da Schubart diese Auslegung für 1653 nicht anwenden konnte, war doch Ludwig damals erst 15 Jahre alt und lernte erst 1661 seine erste Geliebte, Fräulein von Vallière, kennen, war er gezwungen, eine spätere Jahrzahl einzuführen.
- 6 Die von Nettl und Apel dargelegte enge sprachliche Verwandtschaft mit dem Wort "Amener" kann nicht bestätigt werden.
(Nettl, Die Wiener Tanzkomposition, 1921, S.87: Die Herleitung des Wortes M. ist zweifelhaft, doch scheint es, daß das Wort stammhaft mit dem alten Amener zusammenhängt, wofür auch die Tradition spricht, welche diesen Tanz aus dem Branle Poitou ableitet. Da auch Ecorcheville den Amener mit dem Poitou identifiziert und die Tabulatur des Poitou bei Arbeau eine ländliche Melodie im Tripeltakt ist, so wäre ein Zusammenhang mit der alten Branleform hergestellt.
Apel, Harvard Dictionary of Music, 1946, s. Minuet: menuet, from menu, or more likely from amener.)
Nach Sachs-Villatte, Encyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache, Berlin 1908, jedoch kommt
a m e n e r = mitführen, herbeiführen, vorführen, treiben, von
m e n e r (lat.minare) = treiben, führen, anführen, leiten, z.B.
mener le branle, mener la danse = den Reigen führen.
Da aber m e n u = dünn, klein, fein, gering, auf das lateinische minuere zurückzuführen ist, kann nicht von einem gleichen Wortstamm gesprochen werden.
- 7 Riewe, Handwörterbuch der Tonkunst, 1879.
- 8 F.L. Schubert, Die Tanzmusik, 1867, S.32:
Es ist eigentlich richtiger zu sagen d e r Menuet, allein der allgemeine Sprachgebrauch hat d i e Menuet beibehalten.

Anmerkungen zu "Die Taktvorzeichnung"

- 9 Sebastien de Brossard, Dictionaire de Musique, 1703, s. Minuetto, dergl. S.200.
- 10 Nettl, Die Wiener Tanzkomposition, 1921, S.82:
Hier (erg. bei der Sarabande) wie im Menuett, Passepied und Canarie ziehen die handschriftlichen Vorlagen zwei 3/4-Takte zu einem 6/4-Takt zusammen, was sich aus Nachwirkungen der Mensuralnotation erklärt.
S.88: Mischungen von 6/4 und 9/4 lassen sich zwanglos in die 6/4-Mensur übertragen, wenn man sich durch die Setzung der Taktstriche, die lediglich Orientierungszwecken dienen, nicht beirren läßt. Alle Menuette A. Schmelzers lassen sich auf 3/4 reduzieren.
- 11 Junk, Handbuch des Tanzes, 1930, Menuett:
Das ältere (Lully) beginnt regelmäßig mit einem Auftakt, der scharf betont wird, später wird die Auftaktlosigkeit Regel. Es ist auch im 17. Jahrhundert noch sehr variabel.
- 12 Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, 1739, S.165:
Der Jambus besteht aus einem kurtzen Klange, worauf ein langer folget, und hat den ungeraden Tact gleichsam zu seinem besonderen Eigenthum. Es ist dieser Jambus vor allen in den Menuetten gerne mit dem folgenden trochäischen Fusse vermischet, und daselbst häufig anzutreffen. Die Eigenschaft des Jambi ist mäßig lustig, nicht flüchtig oder rennend.
- 13 Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 1754, S.4:
Zu einem Menuet werden stets vollkommen erhebende, nämlich Viertelnoten, erfordert.
S.2: Für ein Menuet werden bis zur Cadenz stets vollkommen oder unvollkommen erhebende Noten verlangt; ferner ein Thema mit kennbaren Zweyern und Vierern. -
Zu den "unvollkommen erhebenden Noten" rechnet Riepel etwa den folgenden Rhythmus: ♩ oder ♩. Unter Zweyern und Vierern versteht er zwei, bzw. vier zusammengehörende Takte.
- 14 Bie, Tanzmusik, o.J., S.45 ff.
- 15 Gassner, Universal-Lexikon der Tonkunst, 1847, Menuet:
Alle drei Viertel in einem Takte haben gleichen Zeitwerth, und das ist das Charakteristische des Rhythmus einer Menuet.
Vgl. auch Riewe, Handwörterbuch der Tonkunst, 1879, Menuett.
- 16 Schünemann, Geschichte des Dirigierens, 1913, S.136:
In der französischen Musik trägt man die Achtel nur im Viertakt gleichmäßig vor, in allen anderen werden sie stets ein wenig punktiert gespielt, wenn nicht vorgeschrieben ist: "gleichmäßige Achtel".
S.139: Für Tanzstücke gilt demnach die Regel, daß die Noten, die die kleinsten Notenwerte repräsentieren, pointiert werden müssen.

- zu 16 Hans-Peter Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle, 1953, schreibt dazu auf S.10: Der Grad der Ungleichheit ist in schnellen Stücken größer als in langsamen. Auch die Musik Bachs und Händels ist in den Bereich der Anwendungsmöglichkeit dieser rhythmischen Verzierungsart einbezogen. S.11: Die Inégalité ist so gering, daß wir sie heute eher als eine agogische Akzentuierung bezeichnen würden. Daß die Inégalité auch von einem sehr geschulten Ensemble ausgeführt werden kann, bestätigt uns Georg Muffat von Lullys "24 Violons du Roy."

Auch im Vorwort der Neuauflage der Händelschen Flötensonaten kommt Schmitz auf die "Inégalité" zu sprechen: "Wie groß in jedem Fall die Ungleichheit sein kann, entscheiden Charakter und Tempo des Stückes, je schneller desto stärker. Die Möglichkeiten reichen vom nicht mehr notierbaren Verbreitern der ersten Note über den Triolenrhythmus bis zum Punktieren." (G.F.Händel, Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, hg. von Hans-Peter Schmitz, 1955).

Anmerkungen zu "Die musikalische Form"

- 17 Kirnberger, Der allezeit fertige Menuettencomponist, 1757/1767.
- 18 Das unsinnige Wort "fectionalis" findet sich als Lesefehler des Originals bei Martens, Das Menuett, Band I der Reihe "Musikalische Formen in historischen Reihen", S.3. Dort ist übrigens auch "menu" vom lateinischen "minutes"(?) = klein abgeleitet.
- 19 Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, 1737, § 51.
- 20 Blessinger, Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926, S.85.
- 21 Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 1754, S.15.

Anmerkungen zu "Das Tempo"

- 22 Georg Friedrich Händel, Pieces for Harpsichord, hg. von W.B.Squire und J.A.Fuller, Edition Schott, Nr.149/150, Mainz 1928
- 23 Sulzer, Allgemeine Theorie der Schoenen Künste, 1777, S.235: Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu sein. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

Gauthy, Musiklexikon, 1840, Menuet:

Ein Tonstück von langsamer, gemessener Bewegung und edlem, graciösen Charakter.

Gassner, Lexikon der Tonkunst, 1847, Menuet:

Ursprünglich ein französischer, höchst graziöser Nationaltanz, der im langsamen und gravitätischen Tempo sich bewegt.

zu 23 Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst, 1862, S. 160:
Merkwürdig ist es übrigens, dass der schnellfüßige
Galopp vom schwerfälligen Deutschland nach Frankreich
verpflanzt, und dagegen früher die gravitatische Menuet
von leichtfüßigen Franzosen nach Deutschland gebracht
werden musste!

Koch, Musicalisches Lexikon, 1865, Menuet:
Die Melodie steht jederzeit im $\frac{3}{4}$ -Takt, und wenn zum Tanzen
bestimmt, ist ihre Bewegung sehr mäßig geschwind. Man trägt
sie oft, besonders in neuerer Zeit in einem viel geschwinderen
Tempo vor, als die ursprüngliche Tanzmenuet zuließ.

Riewe, Handwörterbuch der Tonkunst, 1879, Menuett:
Graziöser Nationaltanz, der sich nur im gravitatischen
Tempo bewegt.

Bremer, Musiklexikon, 1882, Menuett:
Die Musik, im ziemlich langsamen $\frac{3}{4}$ -Takte....

Boehme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, 1886, S.131f.:
Sie ist (nach Schubart) "ein zierliches, in Kunst gekleidetes
Compliment nach dem Geiste der Franzosen." Das Tempo war
daher stets ein gemäßigtes.
S.275: Anstelle der alten kurzen Tänze setzte man etwas
längere mit Trio. Dabei geschah es auch, daß die Tänze nicht
bloss länger wurden, sondern auch die alten Tänze im langsamen
Tempo aus der Mode kamen und raschere an deren Stelle traten.

Klemm, Katechismus der Tanzkunst, 1887, S.116:
Was ist die Menuet?
Ein ernster und langsamer Tanz unter zwei Personen.

Rossi, Il Minuetto, 1896, S.85:
Nulla sappiamo di preciso sul movimento proprio dei primi
minuetti, ma .. possiamo concludere che era assai lento,
più forse di quello che non divenne poco dopo il minuetto
classico .. a 56 vibrazioni del metronomo del Maelzl.
S.86: Il minuetto si conservo lento fino in ultimo.

S.95: Die Menuette des Lulli waren sehr einfach .. und
nello stesso tempo solenne.

Storck, Der Tanz, 1903, S.92/93:
Über das Tanzrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts sind
wir dank den zahlreichen Werken über Tanzkunst aus jener Zeit
aufs beste unterrichtet. Entsprechend der ersten Feierlich-
keit, mit der man die ganze Tanzfrage behandelte, waren auch
die Tänze durchaus ernst und gemessen. Wir können es uns
denken, wenn wir sehen, daß selbst unser großer J.S. Bach
sich nicht scheute, Choralmelodien zu Gavotten und Menuetten
zu verarbeiten. Zu diesem langsamen Zeitmaß nötigte auch die
Kleidung, wie Perücken und Reifröcke.

S.120: Das Menuett hat sogar vier verschiedene Schritt-
zusammensetzungen ausgebildet, die gerade bei der Langsamkeit
des Tanzes (M.M. ♩ = 56) doppelt schwierig auszuführen sind.

zu 23 Bie, Der Tanz, 1919, S.199:
Das Menuett, wie es zu Ende des 17. Jahrhunderts durch den Einfluß von Pécour fertig gebildet vorliegt, geht in drei langsamen Vierteln.

Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 1919, S.154f.:
Das Menuett dieser Sinfonie (erg. Militär-Sinfonie) nähert sich dem alten Stile und wiegt sich in schwerfälliger Grazie.

Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes, 1920, S.15f.:
Das Menuett, das sich ursprünglich in sehrmäßigem Tempo bewegt hatte, verlor allmählich seine anfänglich würdevolle Gemessenheit und Steife, seine gravitatische Gebundenheit, es wurde lebhafter.

Black's Dictionary of music, 1924, Minuet:
A stately dance in triple time.

Boehn, Der Tanz, 1925, S.78:
Der feierlich langsame Verlauf der Tänze erlaubte dem berühmten Komponisten Mattheson, einige der bekannten Choräle der lutherischen Kirche in Tänze umzusetzen, indem er die Melodie Note für Note beibehielt und nur den Rhythmus änderte. So wurde "Wenn wir in höchsten Nöten sein" ein Menuett.

Schikowski, Geschichte des Tanzes, 1926, S.34:
Diese Bewegungen waren (erg. auf dem Tanzplatz der Griechen), wenn der Chor aus Greisen oder Matronen in lang wallenden Gewändern bestand, feierlich, gemessen, der Menuette ähnlich.

Riemann, Musiklexikon, 1929, Menuett:
Das M. bewegt sich im Tripeltakt, ursprünglich in sehrmäßigem Tempo.

Junk, Handbuch des Tanzes, 1930, Menuett:
Älterer französischer Tanz im gemäßigten 3/4 - Takt.

Kreutz, Menuetten fürs Klavier, 1940, Vorwort:
Wie schon sein Name zeigt, wurde es mit kleinen zierlichen Schritten getanzt und paßte nicht so recht in das gravitatisch-erhabene Barock hinein. Seine anfänglich etwas schwerblütige Art verliert sich. Nach der Jahrhundertmitte erreicht das M. jene graziöse Leichtigkeit, die ihm in der "galanten" Periode noch fehlte. Nur in der Barockzeit waren die Menuette verhältnismäßig langsam, später steigerte sich ihr Tempo.

Apel, Harvard Dictionary, 1946, Minuet:
Originally, in very moderate tempo. Lullys m. shows the graceful dignity which characterizes the early minuet and which still lives in the famous minuet in Mozarts Don Giovanni.

Grove, Dictionary of music, 1947, Minuet:
..of a very moderate degree of mouvement. The original dance was stately (=erhaben) in character and somewhat slow. With Haydn its prevailing tone was light-hearted humour. The time became quicker.

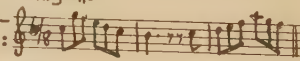
- zu 23 Moser, Musiklexikon, 1951/1955, Menuett:
Während das bis zum mittleren Haydn immer ziemlich langsame Menuett seitdem die verschiedensten Zeitmaßbezeichnungen tragen kann, bedeutet "Tempo di minuetto" auch weiterhin ein ziemlich langsames Zeitmaß ($\text{♩} = 88$).
- 24 Rossi, Il Minuetto, 1896, S.89.
- 25 H.-P. Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle, 1953, S.8:
Ebenso befällt uns bezüglich des Menuett-Zeitmaßes ein heilsames Erstaunen, wenn wir hören, daß Engramelle beim langsamsten $\text{♩} = 48$ gleich hinzufügt, man könne es auch ruhig $\text{♩} = 54$ spielen.
Für die anderen Menuette gibt er Tempi von $\text{♩} = 54$ und gar $\text{♩} = 74$ an und verlangt in diesem Sinne allgemein für ein Men. "un mouvement gai" $\text{♩} = 72$. (vgl. hierzu Steglich, Wege zu Bach und Seiffert-Festschrift).
S.9: Die erstaunliche Schnelligkeit ist durchaus im Sinne einer allgemeinen Tendenz. Es werden teilweise Zeitmaße gefordert, die uns heute einfach als zu schnell erscheinen.
- 26 Brossard, Dictionnaire de Musique, 1703, Minuetto:
Veut dire, Menuet, ou Danse fort gaye, qui nous vient originairement du Poitou.
- 27 Furetière, Dictionnaire historique, 1727, Menuet:
Air à danser, dont la mesure se bat à trois temps. Les Menuets sont des petites pièces de musique d'une simplicité gaye et gracieuse, pour danser ou pour chanter des Vaudevilles.
La danse: Le Menuet est ..ainsi dit de ses petits pas. Il est composé d'un coupé & d'un pas relevé & d'un balancement. Il commence en battant. Il est de mesure un mouvement ternaire.
Mouvement: Les menuets, les passe-pieds sont l'airs de mouvement dont la mesure est vite & gaye.
- 28 Rousseau, Dictionnaire de Musique, 1768, Menuet:
s.m. Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vite. Mais au contraire le caractère du menuet est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vite, & l'on peut dire que les moins gai de tous les Genres de Danses usités dans nos bals est le menuet. C'est autre chose sur le Théâtre.
- 29 Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, 1737, S.66.
Mattheson, Vollkommener Capellmeister, 1739, S.208:
Bey einem Menuet ist das Gemüth auf maessige Lustigkeit gerichtet.
vgl. hierzu Schünemann, Geschichte des Dirigierens, 1913, S.221: Eine mäßige Freude wird durch Vivace, Allegro ausgedrückt; eine Freude, die mehr Ausgelassenheit hat, durch Allegro assai, Presto; die Gelassenheit durch Andante, Andantino (nach Löhlein 1773).
Die italienischen Worte sind also nicht allein Tempo- und Vortragsvorschriften, sondern auch musikalische Charakterbezeichnungen; sie kennzeichnen den einem Tonstück zugrunde liegenden Hauptaffekt.

- zu 29 Rousseaus Definition des Wortes "gai" entspricht ganz dieser Auffassung (Dictionnaire de Musique, 1768):
Gai. Adv. Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vite & le modéré il répond au mot Italien Allegro employé par le même usage. Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une Musique, indépendamment du mouvement.
- 30 Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise, 1772, S.276:
Es war, nach itziger Mode, eine Menuet, die in die gemeinste Gigue ausartete. Diese Geschwindigkeit, womit die Menuetten aller neuern Sinfonien vorgetragen werden, macht sie in einer Oper schon unangenehm, allein in der Kirche sind sie völlig unschicklich.
- 31 Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1777, S.235.
- 32 Diderot, Encyclopédie, 1780, Menuet:
s.m. Danse, sorte de danse que l'Abbé Brossard prétend nous venir originairement du Poitou. Il dit que cette danse est fort gaie, & que le mouvement en est fort vite. Ce n'est pas tout - à fait cela. Le caractère du menuet est une noble & élégante simplicité, le mouvement en est plus modéré que vite; & l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses, usités dans nos bals, est le menuet. C'est autre chose sur le théâtre.
- 33 Flögel, Studien zur Arientechnik, Händel-Jahrbuch 1929, S.62:
Im Gegensatz zu Brossard, der das schnelle Menuett definiert, denkt Rousseau vorwiegend an die langsame Art dieses Tanzes.
- 34 Jahn, Wolfgang Amadeus Mozart, 1856, S.628:
Brief vom 24. März 1770 an die Schwester (Bologna).
"Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'schen Menuette gefallen, ob sie besser als die erstern sind.
Aufs nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der M. an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer M. ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takt. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweite 20, auch 24 Takte.
- 35 Rossi, Il Minuetto, 1896, S.23/24:
Giacchè colui che fece pel primo menzione cattedratica di questa danza, e que per conseguenza avrebbe dovuto essere il più degno di fede, vale a dire Brossard nel suo Dizionario di musica, 1705, cadde in evidente errore, chè, asserendo derivare essa dal Poitou, la descrisse quale dance fort gaie et de mouvement fort vite, mentre, come disse la vecchia Enciclopedia frances, che fu la prima a rilevare l'errore, viceversa le caractère(s.Anmerkung 28,Rousseau).
- 36 Walther, Musicalisches Lexicon, 1732, Menuet.

- 37 Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, 1713, S.82:
Man betrachte nur, wenn ein lustiges Menuet gefiddelt, und
etwann darzu auf dem Becken geschlagen wird, ob nicht fast
ein jeder Bauer, wenn er Freyheit hat, darnach herumspringet.
S.86: Dreyviertel ist der allergebräuchlichste unter den
Triplen, und läst sich zu vielen, doch mehrentheils lustigen
Sachen appliciren, darunter die Menuetten den grösten Theil
ausmachen.
S.193: Ihre Mensur (erg. menuet) ist ein Tripel, nemlich 3/4
welcher aber gewöhnlicher Weise fast wie ein 3/8 geschlagen
wird. (vgl. Walther, Musicalisches Lexicon, 1732, Menuet).
- 38 DDT, Band IV, Johann Kuhnaus Klavierwerke, hg. von Karl Päsler,
1901. Neue Clavier-Übung von 1689, Vorwort:
Wenn die Incipienten bey der Manier sich folgendes zur Nachricht
wollten dienen lassen, daß man absonderlich aber die Giguen
und Menueten etwas hurtig zu tractiren pflege.
- 39 Georg Muffat, Florilegium Primum, 1695, Vorwort:
In 3/4 (erg. will der Tact) lustiger seyn (erg. als in 3/2).
In Menuets, Courantes und anderen vielen verlangt der Tact
sehr frisch gegeben zu werden.
Französische Übersetzung: Mais enfin le plus gayement se pourret
aux Courantes, Menuets...
- 40 Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, 1717, S.615:
So muß hernachmals die Menuet als welche ein recht lustiger und
allenthalben gebräuchlicher, ja zu dieser Zeit der allerliebste
Tantz ist...
- 41 Scheibe, Der Critische Musicus, 1738, S.382:
Den Schluß machet endlich ein sehr geschwinder oder ein auf
Menuetten-Art eingerichteteter Satz, oder auch selbst eine Menuet.
- 42 Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 1754, S.47:
Der Hansmichel hat neulich einen gemeinen Menuet sehr langsam
gespielt, und hin und wieder Manieren drein geschnitten; ich
versichere dich, wir alle haben geglaubt, es wäre das aller-
ausgesuchteste Adagio.

An anderer Stelle ist die veränderte Tempo-
vorschrift höchst aufschlußreich, u.z. S.61:
Ein Larghetto mit 6/8 Tact, woraus
demnach ein Menuet gespielt kann
werden, fast auf folgende Art:

Larghetto



Allegro



Auflösung
in einen
Menuet

- 43 Quantz, Versuch einer Anweisung, 1752, § 58:
Eine Menuet spiele man hebend. ♩ = 160.
- 44 Schünemann, Geschichte des Dirigierens, 1913, S.224.
- 45 Quantz, Versuch einer Anweisung, 1752, §.45.
In den folgenden Paragraphen beschreibt Quantz das Prinzip und
die Anwendung seiner Tempobestimmungen:
§ 47. Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaaßes am
dienlichsten finde ist der Pulsschlag an der Hand eines gesunden
Menschen.

- zu 45 §. 55. Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittags-
mahlzeit bis Abends, und zwar wie er bei einem lustigen und
aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen
Menschen zum Grunde. Man setze denjenigen Puls, welcher in
einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur.
- § 51. Im $3/4$ Tacte kann man, wenn das Stück allegro geht,
in einem Tacte mit dem Pulsschlage kein gewisses Tempo fest
setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so geht
es an, und kömmt alsdann auf das erste und dritte Viertheil
des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern
Tacts, auf jedes ein Pulsschlag.
- 46 Quantz, Versuch einer Anweisung, 1754, § 58:
Anmerkung des Neu-Herausgebers Schering: Diese Tempi sind
durchschnittlich äußerst lebhaft und bedürfen, auf die
Tanzmusik der älteren, d. h. der J. S. Bachschen Zeit bezogen,
manche Einschränkung.
- 47 Schünemann, Geschichte des Dirigierens, 1913, S.229:
Die eigentliche Tempoführung und der rhythmische Fluß können
nicht durch Wortvorschriften und Regeln festgelegt werden,
sie müssen aus dem Stücke selbst abgeleitet werden, aus den
in der Musik ausgedrückten Affekten (Leopold Mozart).
- Rudolf Steglich schreibt hierzu in der Max-Seiffert-Festschrift
1938, S.31: Suchen wir das Zeitmaß, in dem die Menuettmusik
ungehemmt, fließend, lebendig klingt, so kommen wir auf etwa
140 bis 150 Taktzeiten in der Minute. Allerdings pflegen die
Herausgeber viel langsameren Vortrag vorzuschreiben, ihnen
scheinen die Akzente und damit die ganze Musik sonst wohl
zu leer und flüchtig. Indem sie aber ihr gewohntes Gewicht
daraufladen, klingt die "alte" Musik, so schlicht musiziert
wie sie dasteht, unlebendig, also muß sie bearbeitet werden.
- An anderer Stelle (Wege zu Bach, 1949, S.58) betont Steglich
die auch hier zu übende Toleranz, indem er sagt:
Die Zahl 160 ist gewiß keine starre Vorschrift gewesen.
- 48 Schünemann, Geschichte des Dirigierens, 1913, S.227:
Unsere Metronomangaben französischer Sätze zeigen in den
bewegten Stücken ein äußerst frisches Tempo. Darin stimmen
auch alle Theoretiker, die sich mit der Zeitmaßbestimmung
beschäftigten, überein: charakteristische Stücke, wie die
französischen Tanz- und Instrumentalsätze, verlangen schnelle
Tempi.
- 49 Steglich, Johann Sebastian Bach, 1935, S.113 f.
Steglich, Über die Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst
in Seiffert-Festschrift 1938, S.24f./31f.
Steglich, Wege zu Bach, 1949, S.70f.
- 50 H.-P. Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle, 1953, S.9,
desgl. im Vorwort der Elf Flötensonaten der neuen Händel-
Ausgabe 1955, S.VII: ..die Tradition der barocken Musizier-
auffassung, wonach es kein für alle Musizierenden und alle
Umstände gleiches, wonach es kein absolut gültiges Tempo eines
Stückes gibt. Vielmehr ist das Zeitmaß ebenso von der Indivi-
dualität und dem Können des Spielers wie vom Instrument, der
Besetzung und den akustischen Verhältnissen abhängig.
Das Menuett dieser Zeit ist sehr belebt und frisch, sozusagen
ganztaktig zu musizieren.

- 51 Furetière, Dictionnaire historique, 1727, Sarabande:
Composition de Musique, dans laquelle on se mesure ternaire et
qui ordinairement finit en levant à la différence de la Courante,
qui se termine en baissant la main, quand on bat le mesure.
Elle a un mouvement gai et amoureux. La Sarabande n'est à le
bien prendre qu'un Menuet, dont le mouvement est grave, lent,
sérieux etc.
Les Vilons sonnerent une Sarabande fort gaye Voit.

Bassani (1677) verlangt Presto.

Schubert, Die Tanzmusik, 1867, S.30:

Die Sarabande wurde von der Bühne verbannt, da sie als
"zügello" anstößig war. Übrigens ist die spätere Sarabande
voll Ernst und Grandezza im langsamen Tempo, 3/4 oder 6/4.

Nettl, Die Wiener Tanzkomposition, 1921, S.81:

Die Rosenmüllerschen Sarabanden haben gleichfalls ihrer Thematik
nach ein verhältnismäßig rasches Tempo.

Die Tempowandlung der Allemande bestätigen Paul Nettl und
Ernst Mohr, der sich speziell mit der Erforschung der Allemande
beschäftigt hat.

Nettl, Zur Vorgeschichte der süddeutschen Tänze, 1923, S.47:
Doch weiß Mattheson nicht, daß die von ihm gerühmte Gemessenheit
der Allemande nur ein Zeichen der Altersschwäche dieses Tanzes
ist, der in seiner Jugend, zur Zeit Peurles und Scheins, doch
ganz anders aussieht. Die Allemande teilt das Schicksal der
Paduane und des Menuetts.

Mohr, Die Allemande, 1932, S.86:

Verglichen mit dem Tempo der früheren Allemande hat sie eine
Verlangsamung erfahren.

- 52 Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1777, S.235:
So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten
sind. Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und
gar 64 Takten.

Wolf, Kurzgefaßtes Musikalisches Lexicon, 1787, Menuet:
Man hat auch Menuetts von 16, 32 und mehrern Tacten, diese sind
nicht zum Tanzen, sondern blos zum Spielen bestimmt, und sie
haben den Namen deswegen, weil sie in dem Tempo der eigentlichen
Menuet sollen ausgeführt werden.

- 53 Waltershausen, Die Kunst des Dirigierens, 1943, S.109:
Auch das spätere Menuett (z.B. in den Divertimenti) hat sehr
verschiedene Tempi, die wechselnd bezeichnet sind. Erst allmählich
im Verlauf der klassischen Periode schälen sich Begriffe wie
"Tempo di Minuetto" oder "Alla tedesca" als feststehende für
das Zeitmaß heraus.

- 54 Händel-Jahrbuch 1929, Flögel - Zur Arientechnik, S.80ff.

- 55 Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, 1933, S.272ff.:
Das Zeitmaß (erg. beim Menuett) hat eine starke Wandlung erlebt.
1689, in Kuhnau "Neuer Klavierübung", ist es "etwas hurtig",
und 1752 verlangt Quantz: "Auf zweene Viertheile kömmt ein
Pulsschlag." Drei Jahre später, 1755 gibt der Tanzmeister Hänzel
an, das Zeitmaß sei doppelt so schnell als das der Polonaise,
und bestätigt damit das Tempo des Quantz. Erst das 19. Jahrhundert:
(Förster) nimmt Adagio an.

Anmerkungen zu "Die Tanzschritte"

- 56 Bie, Der Tanz, 1919, S.203.
- 57 Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, 1933, S.272ff.
- 58 Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes, 1920, S.15.
- 59 Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, 1717, S.303:
Ob sich gleich das künstliche Frantzösische Tantzexercitium durch und durch auf die äußerliche Moralité und Agilité gründet.
S.974: Denn gleichwie in diesen beyden kleinen Worten: 1. Galant und 2. Agil das gantze künstliche Tantz-Exercitium enthalten ist.
- 60 Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, 1717, S.407:
Man hat principaliter auf drey Dinge bey der Kleidung zu achten, als: 1. Auff ein langes Planschett, dass unten den vorgestrotzten Bauch mit Gewalt zurückhält.
2. Auff eine wolgemachte Schnürbrust, welche vorn die Brust erhöhet, und zu beyden Seiten die Schultern rück- und unterwärts zwinget, und denn 3. Auff ein überzogenes Hals-Eysen, das den Hals und Kopff mit Gewalt zurücke zieht.
- 61 Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, 1717, S.407:
Ein spitziger und leichter Tantz-Schuch mit einer einigen Sohle, niedrigem Absatz und Laschen ist so wohl zierlich als commode zum Tantzen.
S.423: Damit (erg. der Tänzer) solcher Gestalt nicht allein seinen Leib und alle Gliedmassen lernet zur Agilität und Fermität wol disponiren und fein gelinde bewegen, sondern auch alle Schritte égal, und keinen weiter, als den andern, wie auch aus den Hüfft-Beinen, und nicht aus dem Ober-Leibe formire.
- 62 Taubert, Tantzmeister, S.654:
Kurtzer Entwurff von der gantzen Menuet.
Damit wir uns summariter von der gantzen Menuet eine richtige Ideam und Entwurff in unserm Sinn machen können, so wollen wir nachfolgende kurtze Sciagraphiam davon beysetzen: Man nimmt stracks nach gemachten zwey Reverencen die Dame mit der rechten bey ihrer lincken Hand, und führet sie einen Seiten-Pas und einen Vor-Pas gerade aufwärts und auch mit zwey Seiten-Pas nach der lincken abwärts halb rund um, dass man mitten auf dem Platz und ex opposito mit dem Gesichte gegen einander, der Cavalier abwärts, und die Dame aufwärts zu stehen kömmt, Dasselbst lässt man sie von der Hand los, und tantzen beyde Personen zugleich mit einem Pas en Fleuret rückwärts, als er auf- und sie unterwärts, von einander. Hernach gehen sie beyde zugleich in die ordinaire Hauptfigur (Lat.Z) und mit zwey Seiten-Pas nach der lincken, zwey Vor-Pas in der langen Mittel-Linie schratz über den Platz, und wieder mit zwey Seiten-Pas nach der rechten Hand vollendet wird.
- 63 Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, 1933, S.272ff.

- 64 Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, 1933, S.272f.:

Die klassische Form sieht so aus:



Rechter Beugeschritt - Linker Beugeschritt - r.steif - l.steif
vorwärts strecken schleifen strecken vorwärts vorwärts

Die Schrittfolge "en fleuret" besteht aus einer halben Coupé und zwei Schritten.

Diese Erklärung findet sich schon in dem Dictionnaire Général de la Langue Francaise par Adolphe Hatzfeld, Paris 1895:

Fleuret (1. Premier choix de la laine, du coton.)

(2. Fil fait avec la bourre de soie.)

3. Pas de danse qui se composait d'un demi-coupé et de deux pas marchés sur la point de pieds.

Eine wörtliche Übersetzung findet sich allerdings auch nicht bei Sachs-Villatte, Encyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache, Berlin 1908, sondern nur folgende Bedeutungen:

fleur = Blume / fleurer = duften /

fleuret = 1.Floretdegen/ 2.Floretseide / 3. Floretschritt.

Aus der dritten könnte man schließen, daß der so bezeichnete Schritt aus der Fechtkunst übernommen ist.

- 65 Taubert, Tanzmeister, 1717, S.526:

Man muss vielmehr jedes mal auf dem 1. Schritte beym Niederschlage zwey, und auf dem andern beym Aufhube nur ein Viertel, auf dem 3. Schritt wieder zwey, und auf dem vierden nur ein Viertel vom Tacte zu bringen, wofern es anders eine accurate Cadence und Eintheilung der Schritte nach dem Tacte seyn und heissen soll.

S.636: Ich halte den Menuet-Schritt dritter Art, so wol wegen der gleichen Abtheilung derer steiffen und gebogenen Pas simples, als auch wegen der accuraten Eintheilung derselben nach dem Tact und der symmetrischen Cadence für das beste und bequemste.

- 66 Bie, Der Tanz, 1919, S.226.

vgl. auch Sachs, der in seiner Weltgeschichte, S.236 ebenfalls von der Einteilung der Schritte spricht: Die Doppeldeutigkeit ($2 \times 3/4$ oder $3 \times 2/4$) steckt schon in einigen dreischlägigen Tänzen des 16. Jahrhunderts und sie ist bei denen des 17. Jahrhunderts ganz allgemein. Am klarsten tritt sie beim M. und Passepié heraus, in denen der Taktstrich mitten durch den einen der Beugeschritte schneidet, so daß die Meister empfehlen müssen, die zweite Eins nicht zu schlagen, um die Tänzer nicht zu verwirren. Die grundsätzliche rhythmische Überschneidung von Tanzschritten und Tanzmelodie gibt jenes unbestimmt Schillernde, das die Barockkunst so liebt, und das eines ihrer bezeichnendsten Merkmale ist.

- 67 Taubert, Tanzmeister, 1717, S.966f.:

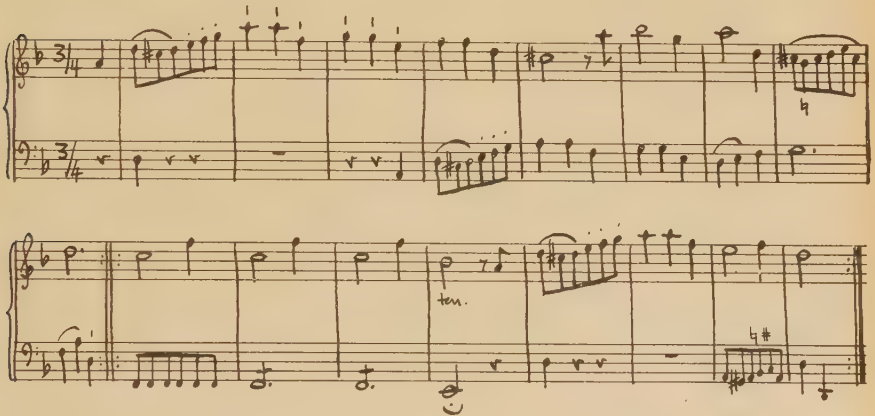
Alle Tritte und Schritte, Gestus, Minen und Geberden müssen accuratissime nach dem Tact und Proportion der Cadantz und in Mensura, Tempo und Pondere Regel-recht verrichtet werden.

vgl. auch Czerwinski, Brevier der Tanzkunst, 1879, S.151: Nicht selten war Lully genötigt, den Tänzern die Schritte vorzumachen. Ihnen war seine Ballettmusik zu schnell und zu kompliziert.

68 Taubert, Tantzmeister, 1717, S.664.

Anmerkungen zu "Die ersten Menuette in Frankreich"

- 69 Notenmäßig stimmen sämtliche Kopien bis auf eine unwesentliche Abweichung in den Versetzungszeichen überein. Bei Schubart geht das M. noch in reinem d-moll, es fehlen die Auflösungszeichen im jeweils vorletzten Takt der beiden Reprisen. Diese wurden erst später hinzugefügt, um eine natürlichere Überleitung in die Tonika zu erreichen.
Tempo-Angaben fehlen im Original, Schubert (1867) schlägt irrtümlicherweise "moderato" vor.
In der Phrasierung weichen die Übertragungen stärker voneinander ab. Die Schubart'sche neigt mit Recht zu einem weniger gebundenen Vortrag, die späteren Bearbeitungen zeichnen mehr Legato-Bögen ein. Die Fermate in der zweiten Reprise fehlt bei Schubert und Rossi.



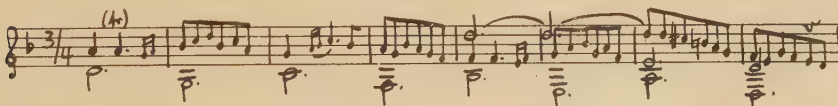
- 70 Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern und Balletts Lullys, 1928, S.58.
- 71 Scholz, Johann Sigismund Kusser, 1911, S.63.
- 72 Norlind, Zur Geschichte der Suite, 1905, S.197:
Entgegen Rossis Behauptung, das Menuett sei vor 1680 nur vereinzelt aufgetreten.
- 73 Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern Lullys, 1928, S.20.
- 74 Scholz, Johann Sigismund Kusser, 1911, S.93:
Wir sehen bei Lully nicht nur Märsche und Ouvertüren-artige Gebilde, sondern auch Tanzformen wie Gigue, Gavotte, Menuett als Entréen verwendet.

Anmerkungen zu "Die frühen deutschen Menuette"

- 75 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2, 1912, S.461.
- 76 Blume, Musik in Geschichte und Gegenwart, 1955, Frankreich (bearb. v. Renée Girardon), S.756f.:
In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erlangte die Schule Lullys europäische Geltung. Der Anfang des klassischen Zeitalters (um 1660) brachte eine Art nationaler Reaktion auf allen Gebieten der Kunst mit sich.
- 77 Norlind, Zur Geschichte der Suite, 1905, S.191:
Das Verdienst der Einführung der neuen französischen Suitenform (Allemande-Courante-Sarabande-Gigue) in Deutschland gehört unzweifelhaft J.J. Froberger (1616-1667).
S.192: Die Ehre dieser Weiterbildung und Vertiefung der Suite gehört fast ausschließlich den Deutschen.
- 78 Blume, MGG, 1955, Deutschland, Barock, S.310f:
Zum ersten Male in der deutschen Musikgeschichte tritt der Sonderbedarf der Höfe deutlich hervor.
S.320f.: Demgegenüber ist die Instrumentalmusik in ihren Gattungen noch in der Hauptsache von den sozialen Gruppen bestimmt. Dem bürgerlichen Bereich gehört die große Masse der Sammlungen an.
- 79 Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte, 1923, S.54.
- 80 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.78.
- 81 Scholz, Johann Sigismund Kusser, 1911, S.75f.
- 82 Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1899, S.320.
- 83 Bie, Tanzmusik, o.J., S.45ff.
- 84 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.59.
- 85 MGG (Blume), 1955, Deutschland - Barock, S.310f.
- 86 Nettl, Die Wiener Tanzkomposition, 1921, S.88f.:
Bei Johann Heinrich Schmelzer findet sich das Menuett fünfmal, und zwar einmal in einem undatierten Ballett und je einmal in den Jahren 1671, 1672, 1674 und 1675, demnach um die Zeit, in der der Einfluß des französischen Balletts merkbar zu werden beginnt. Das einzige im Tripeltakt gehende Menuett, das chronologisch das letzte ist, hat Schmelzer als "Minuett" bezeichnet.

Anmerkungen zu "Die Menuette der Bach-Zeit"

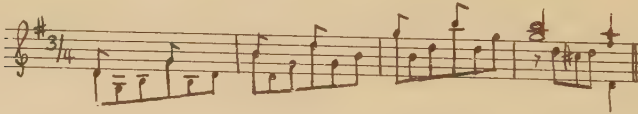
- 87 Handschin, Musikgeschichte im Überblick, 1948, S.313.
- 88 Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, 1915.
- 89 Mohr, Die Allemande in der deutschen Klaviersuite, 1931, S.138.

- 90 In Frankreich hatte inzwischen eine italienisch beeinflusste Richtung zu einem Höhepunkt der französischen Klaviermusik geführt. Ihre Hauptvertreter, François Couperin und Jean Philipp Rameau, repräsentieren diese neue Zeit. Sie schufen zusammen mit der französischen Clavecinistenschule des 18. Jahrhunderts den aus dem Lautenstil hervorgegangenen, freistimmigen, "galanten" Stil.
 - 91 So steht im Vorwort der Peters-Ausgabe (Czerny-Griesenkerl) 8038 der Partiten: Den Tanz dieses Namens (erg. Menuett) kennen wir alle aus Mozarts Don Giovanni. Von Haydns geschwinden Menuetts wußte man zu Bachs Zeit noch nichts, sondern spielte sie höchstens Andante con moto.
 - 92 Bie, Der Tanz, 1919, S.339: Die englischen Suiten, so überlegt ihre Kunst wirkt, sie geben dem Tanze doch, was des Tanzes ist. Und ob vergnügte Bourrée oder elegantes Menuett - sie tun dies bewußt.
 - 93 Groves Dictionary of music, 1947, Suites:
It may be remarked in passing that Bach never uses the term "trio" for the 2. minuet, unless it is actually written in three parts.
 - 94 Steglich, Wege zu Bach, 1949, S.56ff.
 - 95 Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, 1915, S.45: Es gibt nun auch geschlossene Melodien, in denen eine Scheidung von Vordersatz und Fortspinnung überhaupt unmöglich wird. Ursache davon ist, daß eine einheitliche harmonische Basis oder melodische Linie vorliegt. Den ersten Fall zeigt das zweite M. der ersten französischen Suite, dessen erster Teil, nach dem Liedtypus gebaut, zwei ganz auf Quintschrittsequenz basierte Hälften aufweist (Baß vereinfacht):
- 
- 96 Universal Edition, herausgegeben von Julius Röntgen.
 - 97 Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S.513.
 - 98 Bie, Der Tanz, 1919, S.339.
 - 99 Georgii, Klaviermusik, 1950, S.135.
 - 100 Mohr, Die Allemande, 1931, S.136 (Spitta-Zitat).
 - 101 Blume, MGG, 1953, Burlesca:
Lebhaftes Charakterstück, von wechselnder Größe und Form seit dem 18. Jahrhundert, paßt sich dem stilisierten Tanzcharakter ihrer Umgebung an. So hieß die B. in der Partita III im Notenbuch der Anna Magdalena (1725) Menuett.
 - 102 Johann Sebastian Bach, Partiten, Breitkopf & Härtel, herausgegeben von Carl Reinecke.

- 103 Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, 1713, S.191:
Tempo di Minuetto bedeutet, daß man die Piece, worüber gedachte Worte stehen, ob es gleich keine rechte Menuet ist dennoch nach dem Mouvement derselben zu singen oder zu spielen habe.

Wolf schreibt in ähnlicher Weise über Sätze von 16, 32 und mehr Takten, die nicht mehr zum Tanzen, sondern zum Spielen oder Singen bestimmt waren, daß sie "im Tempo der eigentlichen Menuet sollen ausgeführt werden, ob es gleich keine förmlichen Menuetten sind." (Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon, 1787).

- 104 Georgii, Klaviermusik, 1950, S.135:
So überschreibt Bach einen Satz vorsichtig "Tempo di Minuetto", um den nur noch losen Zusammenhang mit dem Typus zum Ausdruck zu bringen. "In modo" wäre vielleicht eine glücklichere Formulierung als "in tempo", denn gerade durch das flotte, italienische Tempo weicht Bach im Menuett G am meisten vom Normaltypus ab.
J.S. Bach, 5. Partita. Tempo di Minuetto.



- 105 In diesem Zusammenhang sei auf Rudolf Steglichs ausgezeichnete, in ihrer Betrachtungsweise einmalige Analysen zweier Menuett-Arien (Kaffe-Kantate und Apollo-Pan-Kantate) verwiesen. (Wege zu Bach, S.70-79).
- 106 Flögel, Studien zur Arienteknik im Händel-Jahrbuch 1929, S.80f.
- 107 Grove, Dictionary of music, 1947, Minuet.
- 108 Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, 1739, S.225.
- 109 Blume, MGG, 1954, Deutsche Klassik, S.326f.:
Der galante Stil will eine in souveräner Selbständigkeit sich entfaltende Melodie, die die Musik "schön, rührend, nachdrücklich und erhaben macht" (Scheibe).
- 110 Blume, MGG, 1954, Deutsche Klassik, S.323f.:
In der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts herrscht der für die deutsche Musik charakteristische "Mischstil".
- 111 Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, 1739, S.92:
Man betrachte endlich alle Frantzösische Tanz-Lieder und Melodien, so klein als sie auch seyn mögen, bis auf die Menuetten, die eben sowohl, als die grössesten Ouvertüren, ihre eigne Schreib-Art erfordern; man betrachte sie mit Aufmerksamkeit, welche feine Ordnung, Gleichförmigkeit und richtige Abschnitte darin zu finden sind, man wird erfahren, daß eben diese Tanz-Style voller ungemeinen Reichthums sind.
- 112 Norlind, Zur Geschichte der Suite, 1906, S.198:
Im Ternstedtschen Klavierbuch (1705 - 25) kommen nicht weniger als 140 Menuetten gegen drei Allemanden, drei Sarabanden, zwei Couranten und zwei Gavotten vor.
- 113 Am bekanntesten daraus sind die anmutigen Menuettlieder "Der hat vergeben" und "Alleweil ein wenig lustig" mit seinem kräftigen Trinkliedhumor.

- 114 Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jh., 1902, Musikbeispiel 20. Mersmann, Eine deutsche Musikgeschichte, 1935, S.245. Müller-Blattau, Geschichte der deutschen Musik, 1938, S.135.
- 115 Friedländer, Das deutsche Lied, 1902, Band I, S.85: Einerseits schreibt er (erg. Sperontes) nämlich schlankweg Menuet oder Polonoise, andererseits: Air en menuet. Vielmehr mögen eine ganze Reihe von ihnen Instrumental-Airs gewesen sein.

Anmerkungen zu "Die vorklassische Zeit"

- 116 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II,3, 1913, S.133.
Im gleichen Sinne spricht Wilhelm Fischer vom 18. Jahrhundert als einer "Übergangszeit par excellence für die Musikgeschichte". (vgl. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils, 1915, S.24).
- 117 Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes, 1920, S.18.
- 118 Koch, Musikalisches Lexikon, 1865, Menuet.
- 119 vgl. Klavierauszug der Oper "Orpheus", bearbeitet von Alfred Dörrfel, Verlag Peters.
- 120 Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 1902. Die Mannheimer Schule, S.XIII: Die geniale Idee, das dem Menuett eigene, echt volksmäßige Gemisch von derber Lustigkeit, spießbürgerlicher Gemütlichkeit und naiver Grazie der Sinfonie einzuverleiben, harmoniert auch ganz gewiß aufs beste mit dem neuen Geiste, den die böhmischen Musiker Stamitz, Piltz und Richter in die Orchestermusik gebracht haben.
- 121 Junk, Handbuch des Tanzes, 1930, Menuett.
Ebenso ist Grove zu berichtigen, der in seinem Dictionary 1947 schreibt: The first composer to introduce the minuet into the symphony appears to have been Haydn.
- 122 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.131:
56 Sinfonien haben ein oder mehrere Menuette, sodaß es nicht ausgeschlossen ist, daß Graupner mit der Aufnahme dieses Satzes auf die Mannheimer eingewirkt hat.
- 123 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II,3, 1913, S.162f.
- 124 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II,3, 1913, S.140.
vgl. auch S.148: Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, begreiflich zu machen, warum Stamitz als Begründer eines neuen Stiles gelten muß und dafür kein anderer seiner Zeitgenossen ernstlich infrage kommen kann. -

Den starken Wechsel des Ausdrucks betonte schon Schubart in seiner "Aesthetik" 1785, S.137: Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komisch-Tragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit.

- 125 Bücken, Die Musik des Rokokos und der Klassik, 1932, S.85.
- 126 Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 1919, S.93.
Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.145.
- 127 Bücken, Die Musik des Rokokos und der Klassik, 1932, S.85.
- 128 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.120.
- 129 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II, 3, 1913, S.162f.
- 130 Burney's Tagebuch einer Musikalischen Reise, 1772, S.276.
- 131 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.135.
- 132 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.142:
Sinfonie in d-moll, komponiert 1773.

Anmerkungen zu "Das Wiener klassische Menuett"

- 133 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II,3, S.162f.
- 134 Becking, Das Scherzothema bei Beethoven, 1921, S.15.
Sicherheitshalber sei darauf hingewiesen, daß die Bemerkung Beckings vom "schnellen, uneigentlichen Menuett" natürlich nur in der Wiener klassischen Zeit und später als "uneigentlich" bezeichnet werden kann.
- 135 Adler, Handbuch, 1924, S.743:
...während es sich hier (erg. bei op.33) wirklich nur um eine Umnennung ohne Wesensänderung handelt.
vgl. Apel, Harvard Dictionary, 1946, Minuet:
Haydn used the term scherzo in some of his earlier works for pieces which are hardly different from his minuets.
s. auch Grove, Dictionary of music, 1947, Minuet.
- 136 Becking, Das Scherzothema, 1921, S.68f.:
Soweit nun unsere Kenntnis reicht, haben sich keine Menuette gefunden, die einen Scherzocharakter in unserem Sinne auch nur annähernd so scharf ausprägten wie die besprochenen Sätze.
- 137 Therstappen, Joseph Haydns, sinfonisches Vermächtnis, 1941, S.212f.
Therstappen, der sich ausführlich mit Haydns zwölf bedeutendsten, den sog. Londoner Sinfonien und ihren Menuetten beschäftigt hat, stellt u.a. fest, daß "gerade der so stark vorgegebene starre Rahmen Haydn und Mozart besonders in den frühen Sinfonien sichtlich dazu herausforderte, das ganze Raffinement rhythmischer und Kontrapunktischer Artistik darin zu verarbeiten."
- 138 Die von Haydn einmal gewählte Bezeichnung "innocentamente" als zweite Überschrift für ein Menuett kann für manch anderes Menuett ausdrucksbestimmend sein.

- 139 Therstappen, Haydns sinfonisches Vermächtnis, 1941, S.238.
- 140 Abert, Das Notenbuch für Wolfgang (im Gluck-Jahrbuch 1917, S.51).
Abert, Vorwort zum Notenbuch für Wolfgang 1762, S.V.
- 141 Diese beiden Menuettarten unterscheiden sich vor allem in der Form. Beim Menuett im "deutschen Geschmack" sind beide Teile gleich lang, beim Menuett im "italienischen Geschmack" ist der zweite Teil wesentlich umfangreicher.
(vgl. Gluck-Jahrbuch, 1917, S. 76).
- 142 Gluck-Jahrbuch, 1917, S. 80.
- 143 Wyzewa - Saint Foix, W. A. Mozart, 1912, S. 12ff./S.28f./S. 80/81.
Ici, à la manière française, le menuet n'est plus un simple rythme de danse, mais bien un chant, une façon d'ariette sur un rythme dansant. Evidemment l'enfant commençait à sentir le charme du nouveau milieu musical.
- 144 Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonaten I/II, Urtext-Ausgabe, hg. von Walther Lampe, Henle-Duisburg 1948.
Von diesen 19 Sonaten haben nur zwei ein Menuett, u.z. die Sonate Es-Dur K.282 (Menuett I/II) und die bekannte A-Dur Sonate K. 331 (Menuetto - Trio).
Anders ist das Verhältnis bei den Sonaten für Pianoforte und Violine. Sie zeigen deutlich die Einstellung des frühen und des späten Mozart zum Menuett. Allein unter den 23 Sonaten des 1. Bandes der Gesamtausgabe (K.6-61) sind 16, die ein Menuett haben. Von den weiteren 20 Sonaten des 2. Bandes (K.296-547) aber nahmen nur drei das M. (als Tempo di Minuetto) auf. (vgl. W.A.Mozart, Gesamtausgabe, Serie 18, Sonaten für Pianoforte und Violine).
- 145 Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S.733:
Unter Haydns ersten zwanzig Sinfonien weist die Hälfte nur drei Sätze auf, von den nächsten zehn haben noch immer drei kein Menuett und erst von der 31. Sinfonie an wird die Viersätzigkeit regulär.
- 146 Danckert, Mozarts Menuett-Typen, Salzburg 1931, S.129/130, im Bericht der musikwissenschaftlichen Tagung.
- 147 vgl. die Tabelle in Studien über das Tempoproblem bei Beethoven von Hermann Beck, 1954, S. 210:

Gesamtanzahl	Tempobezeichnung	Takt	bis1792	1792-1817	1817-1827
18	Menuett	3/4		16 (12) 194 (6)	
3	Menuetto		59	41/134	
5	Tempo di Menuetto			8/32/144 162/167	
2	Tempo di Menuetto moderato			10	165
1	Tempo ordinario d'un Menuetto			62	
1	In Tempo d'un Menuetto			145	
1	Menuetto grazioso			45	
1	Tempo di M.o ma molto moderato e grazioso			99	
1	Tempo di M.o quasi Allegretto				13

- zu 147 Beck gibt auch einige autographe Metronomzahlen (S.220):
 Menuetto aus dem Streichquartett op.18,5 GA 41 $\text{♩} = 76$
 Menuetto grazioso " op.59,3 45 $\text{♩} = 116$
 Tempo di Menuetto Septett op. 20 32 $\text{♩} = 120$
 Tempo di Menuetto 8. Sinfonie op. 93 8 $\text{♩} = 126$

148 Caspari, Naturgeschichte des Scherzos, 1905, S.8:
 Nicht eine Erschöpfung der Menuettproduktion war es, es ist eine veränderte Auffassung von der Aufgabe der Musik, die sich in dieser Neuerung ausspricht. Beethoven war durchaus nicht gewillt, das Menuett abzuschaffen. Daß an seine Stelle das Scherzo tritt, ist ein Symptom der veränderten Wertung der Musik.

149 Becking, Das Scherzothema, 1921, S.108.

150 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.183:
 Weder scherzhaft noch tanzmäßig ist das Trio mit seinen feierlichen Bläserharmonien und darüber huschenden Geigenfiguren, es führt in völliges Neuland.

151 Becking, Das Scherzothema, 1921, S.16:
 Das Tempo entwickelt sich in den Scherzi und in den Menuetten nicht in gleicher Weise. Während es in op. 1 gleich in sehr schnellen Werten einsetzt, macht sich jedoch bis 1799 ein Nachlassen bemerkbar.

152 Becking, Das Scherzothema, 1921, S.49:

Tabelle der Scherzocharakteristika.

I. Verlaufs- kontrastierung paralleler Teile	A. Richtungs- gegensatz B. Rückweises	{ 1. der Phrase 2. des Halbsatzes Umlenken	Fortspinnungs- typen
II. Mißverhältnis antwortender Teile	A. a+b B. $\alpha + \alpha +$	{ 1. als Phrasen 2. als Halbsätze ... + s (Kumulusbildung)	Liedtypen usw.

Anmerkungen zu "Das Menuett der Romantik"

- 153 Lange, Franz Schubert und die Tanzmusik, 1906, S.129.
 vgl. auch S.127: 12 Menuette 1812, 3 Menuette für Orchester 1813 und Menuette von 1814.
- 154 Dieses rhythmische Motiv findet sich im Menuett der unvollendeten C-Dur Sonate, in den Valses nobles op.77, Nr.11 (mit walzermäßiger Baßbegleitung) sowie in dem Menuett der G-Dur Phantasie op. 78.
- 155 Steglich, Über die Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst in der Seiffert-Festschrift 1938, S.24f., S.31.
 S.26: Musizieren wir (erg. Schuberts Musik) mit rückwärts, gleichsam einwärts schwebendem Hauptansatz, so daß erst der Gegenschwung der Nebenakzente auswärts - vorwärts sich wendet, so lebt die Musik auf.
- 156 Becking, Der musikalische Rhythmus, 1928, S.52 und S.191f.

Anmerkungen zu "Instrumentation der Menuette"

157 Bonnet, Histoire générale de la danse, 1724, S.130:
Il y avoit encore un petit amphithéâtre séparé, pour placer
les vingt-quatre Violons du Roi, avec six Hautbois & six
Flutes douces.

158 Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II,2, 1912, S.448:
Doch verzichten die Deutschen bald wieder auf die Fünf-
stimmigkeit zugunsten der Vierstimmigkeit.

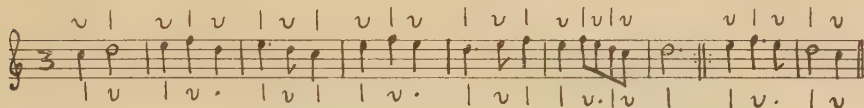
159 Unter "Orchesterdisziplin" ist eine einheitliche Bogenführung
zu verstehen, die im Sinne der musikalisch-metrischen
Verbindung von quantitativer Wertung (kurz-lang) mit der
qualitativen (leicht-schwer) in Frankreich ausgebildet worden
war. Ihr zufolge beginnt jeder Takt grundsätzlich mit Abstrich,
um der Eins einen kleinen Akzent zu geben, ohne Rücksicht
darauf, ob es sich dabei um eine lange oder kurze Note handelt.

Vgl. hierzu Georg Muffat, Zweites Florilegium 1698, S.23:
"Wider diese Lullianische Weiß handeln grad entgegen, welche
die ersten Noten im Tact ohne Unterschied hinauff stossen,
sonderlich wann die erste Note deß Tacts kürtzer ist, als die
nachgehende. Es widerstehet auch deroselben Lebhaftigkeit."

Diese neue Strichart geht parallel mit der ebenfalls in
Frankreich ausgebildeten neuen Dirigierweise, nämlich des
der veränderten rhythmischen Struktur angepaßten Niederstreichs.
auf Eins.

Menuet

teutsch oder welsch



Lullisten

Bei der Tanzmusik muß der Strich außerdem kurz und scharf sein,
um den Tänzern die rechte Bewegung und den nötigen Elan
gleichsam zu übertragen.

Vgl. hierzu Quantz, Versuch einer Anweisung, 1752, 58. §:

"Eine Menuet spiele man hebend, und markire die Viertheile
mit einem etwas schweren, doch kurtzen Bogenstriche" oder 56. §:
"Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber
sehr kurtz und scharf gespielt. Die geschwinden Stücke müssen
lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurtzen, markirten
Bogenstriche vorgetragen werden."

H.-P. Schmitz hierzu: "Dem Geschmack der Zeit ist gleichmäßiges
Stoßen ebenso fremd wie gleichmäßiges Binden. Man verlangt
Nicht-Gleichheit, Abwechslung, Überraschung. Gegenüber der
sehr selten verwendeten Bindung kommt dem Stoß der absolute
Primat zu. Der normale Stoß entspricht einem halben notierten
Wert. Leitregel für uns wird also sein, Musik des Spätbarock
recht frisch, markiert und eher zu kurz als zu breit zu
artikulieren." (Die Tontechnik des P. Engramelle, 1953, S.12-14).

- 160 Taubert, Rechtschaffener Tanzmeister, 1717, S.966f.:
Ob wol gewiß ist, daß sich ordinairement zum Frantzösischen
Tantzen keine musicalischen Instrumente besser, als die
Violinen, mit einigen Violonen und Bassonen vermischt, schicken.
Besser ist eine Bande Violons als ein Clavicord oder eine
Violine, weil Hören und Sehen zugleich contentiret werden.
- 161 Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, 1921, S.14:
Die Regel ist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch
gleichartige Besetzung, entweder lauter Blas- oder lauter
Streichinstrumente.
- Nettl, Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des
17. Jahrhunderts, 1921, S.110: Außer den Streichinstrumenten
sind die am häufigsten vorkommenden Instrumente die Clarini
und Tromben. So wie man unter Violon alle Arten der Geigen-
instrumente, verstand man unter Tromben alle Arten der Trompete,
von den hohen Lagen der Clarini bis zur Baßposaune.
- 162 Das Mozart-Orchester der Menuette und Deutschen Tänze hatte
folgende Besetzung:
Violine I/II, Violoncello (nie besonders angegeben!), Baß.
2 Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte.
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Schlagzeug (gr. Trommel,
Becken, Tambourin, Schellen).
Auffallend ist hierbei der grundsätzliche Verzicht auf die
Viola. Eine Ausnahme bilden die zwei Menuette KV.61 g.
vgl. Einstein, Mozart, 1947, S.440:
Man kann z.B. ein Tanzmenuett von einem Sinfoniemenuett
auf den ersten Blick unterscheiden: ein Sinfoniemenuett hat
immer eine, manchmal sogar zwei Violon; in einem Tanzmenuett
ist die Viola niemals notiert. -
- An seltenen Instrumenten finden sich in Mozarts Tanzmusik:
- | | |
|----------------------------|-----------------|
| In den 6 Menuetten KV. 104 | 2 Trombe lunghe |
| 4 Menuetten KV. 601 | die Leier |
| 4 Deutschen KV. 602 | die Leier |
| 3 Deutschen KV. 605 | 2 Posthörner |
| 1 Deutscher KV. 611 | die Leier. |

p. 658.

Die Haupt-Figur vnder Menuet.

Num. 2.

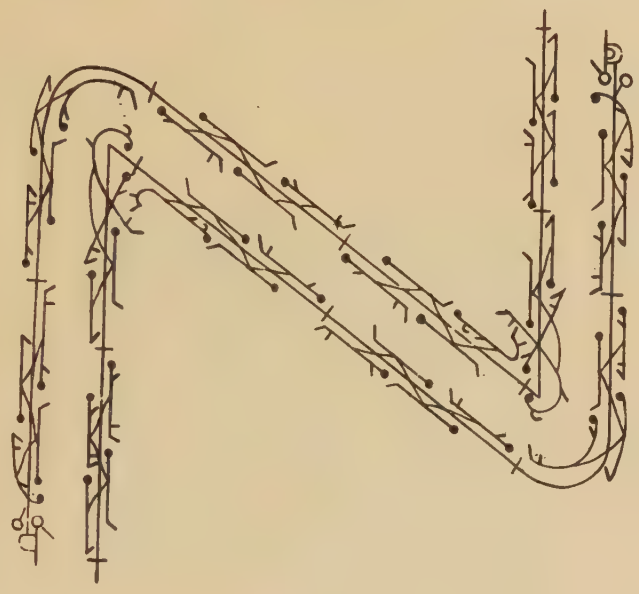


Abb. I: Bild einer Tanzstunde aus Tauberts "Rechtschaffenem Tanzmeister" von 1717.



Abb. II: Der Z-förmige Grundriss der Menuett-Figur mit graphischer Schritt-darstellung. (Taubert, Rechtschaffener Tanzmeister, 1717.



Der Tanz nach Chodowiecki.

Abb.III: Das Menuett nach einer Zeichnung von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726 - 1801). Entnommen Czerwinski, Brevier der Tanzkunst.

INTRODUZIONE

 Il Cavaliere perge la mano alla Dama.	 La Dama le porge al Cavaliere	 Piegamento di ginocchi	
--	--	---	---



Abb. IV: Ein Versuch am Ende des 19. Jahrhunderts, die Tanzschritte des Menuetts durch Choreographische Bilder mit unterlegten Noten zu erklären. (Rossi, Il Minuetto, 1896). Die graziöse Beweglichkeit des frühen 18. Jahrhunderts ist einer starren Schwerfälligkeit gewichen.

Literaturverzeichnis

- Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924
- August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, 3. Auflage, Leipzig 1880/81
- Karl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Berlin 1759, neu herausgegeben von Walter Niemann, Leipzig 1925
- Hermann Beck, Studien über das Tempoproblem bei Beethoven, Erlanger Dissertation 1954
- Gustav Becking, Das Scherzothema, Studien zu Beethovens Personalstil, Leipzig 1921
- Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928
- Paul Bekker, Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Berlin 1926
- Heinrich Bessler, Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert, Freiburger Dissertation 1923
- Oskar Bie, Tanzmusik, erschienen in der Sammlung "Die Musik", herausgegeben von Richard Strauß, Berlin o. J. (ca. 1906)
- Oskar Bie, Der Tanz, zweite Auflage, Berlin 1919
- Black's Dictionary of music and musicians by L.J.de Bekker, London 1924
- Karl Blessinger, Grundzüge der musikalischen Formenlehre, Stuttgart 1926
- Friedrich Blume, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1954
u.a. Deutschland-Barock bearb. von Friedrich Blume
Deutschland-Klassik bearb. von Rudolf Gerber
Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert bearb. von R. Girardon
- Franz M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Beiträge zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte, Leipzig 1886
- Max von Boehn, Der Tanz, Berlin 1925
- Bonnet, Histoire générale de la danse, ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu' à présent, Paris 1724
- Friedrich Bremer, Handlexikon der Musik, Eine Enzyklopädie der ganzen Tonkunst, Leipzig 1882
- Sébastien de Brossard, Dictionnaire de Musique, Sixieme Edition a Amsterdam, premiere edition Paris 1703
- Alfred Bruneau, Geschichte der französischen Musik, erschienen in der Reihe "Die Musik", hg. von Richard Strauß, Berlin o. J.

- Ernst Bücken, Die Musik des Rokokos und der Klassik,
in der Reihe "Handbuch der Musikwissenschaft", Potsdam 1932
- Carl Burney's Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich
und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen
Geschichte der Musik Materialien zu sammeln. Aus dem
Englischen übersetzt von C.D. Ebeling, Hamburg 1772
- Charles Burney, The present state of music in Germany, the
Netherlands and united provinces (undertaken to collect
materials for a general history of music), London 1773
- Thomas Busby, Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1821/22
- Louis de Cahusac, La danse ancienne et moderne ou Traité historique
de la danse, La Haye 1754
- W. Caspari, Zur Naturgeschichte des Scherzo,
erschienen in Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 10. Jahrgg.
1. Oktoberheft, Langensalza 1905
- Antoine-Elisée Cherbuliez, Stilkritischer Vergleich von Mozarts
beiden g-moll Sinfonien von 1773 und 1788,
erschienen im Bericht der Salzburger Mozarttagung, 1932 Leipzig
- Albert Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten
Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit,
Leipzig 1862
- Albert Czerwinski, Brevier der Tanzkunst,
Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten
bis zur Gegenwart, Leipzig 1879
- Werner Danckert, Geschichte der Gigue, Leipzig 1924
- Werner Danckert, Mozarts Menuett-Typen,
erschienen im Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung,
Salzburg 1931, hg. von Erich Schenk, Leipzig 1932
- M. Diderot - M. d'Alembert, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné
des sciences, des arts et des métiers, Lausanne-Bern 1780
- Alfred Einstein, Geschichte der Musik, zweite Auflage, Leipzig 1920
- Alfred Einstein, Mozart, Sein Charakter, sein Werk, Stockholm 1947
- Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen
Stils, erschienen in den Beiheften der DTOe, 3, Leipzig 1915
- Gustav Flögel, Zur Arientechnik in den Opern G. F. Händels,
erschienen im Händel-Jahrbuch hg. von Rudolf Steglich,
Leipzig 1929
- Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig
1788 und 1801
- Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert,
Quellen und Studien, Stuttgart-Berlin 1902

- F. S. Gassner, Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1847
- A. Gathy, Musikalisches Conversations-Lexikon,
Encyklopädie der gesamten Musikwissenschaft für Künstler,
Kunstfreunde und Gebildete, zweite Auflage, Hamburg 1840
- Walter Georgii, Klaviermusik, zweite Auflage, Zürich 1950
- Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexikon
der Tonkünstler, Leipzig 1792
- Ludwig Gerheuser, Jacob Scheiffelhut und seine Instrumentalmusik,
ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Suite und zur
Musikgeschichte der Stadt Augsburg, Münchener Diss. 1931
- Grove's Dictionary of Music and Musicians,
third Edition edited by H.C. Colles, New York 1947
- Händel-Jahrbuch 1929, herausgegeben von Rudolf Steglich, Leipzig
- Jacques Handschin, Musikgeschichte im Überblick, Luzern 1948
- Harvard Dictionary of Music, edited by Willi Apel,
Cambridge, Massachusetts 1946
- Otto Jahn, Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig 1856
- Victor Junk, Handbuch des Tanzes, Stuttgart 1930
- Jean Phil. Kirnberger, L'art de composer des Menuets et des
Polonoises sur le champ, Berlin 1757
- Joh. Phil. Kirnberger, Der allezeit fertige Polonoisen und
Menuettencomponist, Berlin 1767
- Jutta Klant, Vom Erleben zum Gestalten, Ulm o.J. (ca. 1938)
- Bernhard Klemm, Katechismus der Tanzkunst, fünfte Auflage,
Leipzig 1887
- Heinrich Christoph Koch, Musicalisches Lexicon auf Grundlage
des Lexicons H. Ch. Koch verfaßt von Arrey von Dommer,
zweite Auflage, Heidelberg 1865
- Adolf Koczirz, Oesterreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720,
in Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖe 5,
Leipzig 1918
- Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal,
Band I/II Sinfonie und Suite 1886, fünfte Auflage, Leipzig
1919
- Robert Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18.
Jahrhundert, erschienen in den Museion Veröffentlichungen
der Wiener Hofbibliothek, Mitteilungen I. Band, Exemplar
42, Wien-Prag-Leipzig 1920
- Claude-François Lambert, Gelehrte Geschichte der Regierung
Ludwigs XIV., Leipzig 1761

- G. Lambrazini, Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul,
Nürnberg 1716
- Fritz Lange, Franz Schubert und die Tanzmusik seiner Zeit,
in "Neue musikalische Presse", XV. Jahrg., Nr.6 v. 24.3.1906,
Peters Bibliothek Leipzig
- Johann Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, oder Universelle
und gründliche Anleitung / wie ein Galant Homme einen
vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen
Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos
technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen
Wissenschaft raisonniren möge. Hamburg 1713
- Johann Mattheson, Das Beschützte Orchestre, oder desselben zweyte
Eröffnung, worinn nicht nur einem wirklichen galant-homme
die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicali-
scher Wissenschaften ertheilet wird Hamburg 1717
Anhang: Musicalische Ehrenpforte
- Johann Mattheson, Critica musica, d.i. Grundrichtige Untersuch-
und Beurtheilung vieler theils vorgefaßter Meinungen so in
Musicalischen Schrifften zu finden Hamburg 1722
- Johann Mattheson, Kern Melodischer Wissenschaft, bestehend in den
auserlesensten Haupt- und Grundlehren der musicalischen
Setzkunst oder Composition Hamburg 1737
- Johann Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, das ist Gründliche
Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können,
und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren
und Nutzen vorstehen will Hamburg 1739
- Wilhelm Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern,
Leipzig 1927
- Hans Mersmann, Eine deutsche Musikgeschichte, Potsdam 1934
- Ernst Mohr, Die Allemande in der deutschen Klaviersuite,
Teildruck, Dissertation Basel-Zürich 1931
- Ernst Mohr, Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung
von den Anfängen bis zu Bach und Händel
hg.v.d. Stiftung Schnyder von Wartensee, Zürich-Leipzig 1932
- Hans Joachim Moser, Musiklexikon, dritte Auflage, Hamburg 1951
vierte Auflage, Hamburg 1955
- Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule,
Augsburg, 1756, dritte Auflage, Augsburg 1787
- Leopold Mozarts Notenbuch von 1762, ein Beitrag von Hermann Abert,
erschienen im Gluck-Jahrbuch, 3. Jahrgang, Leipzig 1917
- Josef Müller-Blattau, Geschichte der deutschen Musik, Berlin 1938

- Karl Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, Band XIV der
Kleinen Handbücher der Musikgeschichte, Leipzig 1921
- Paul Nettl, Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des
17. Jahrhunderts, in Studien zur Musikwissenschaft,
Beihefte der DMO 8, Wien 1921
- Paul Nettl, Zur Vorgeschichte der süddeutschen Tänze,
in Bulletin de la Société "Union Musicologique"
Troisième Année, Premier Fascicule, La Haye 1923
- Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite, erschienen in den
Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft,
7. Jahrgang, Leipzig 1905/6
- Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte
traversiere zu spielen, Leipzig 1752 - 1926
- August Reissmann, Illustrierte Geschichte der deutschen Musik,
zweite Auflage, Leipzig 1892
- Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte,
I, 1 Altertum, Leipzig 1904
I, 2 Mittelalter, Leipzig 1905
II, 1 Renaissance, Leipzig 1907
II, 2 Generalbaßzeitalter, Leipzig 1912
II, 3 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1913
- Hugo Riemann, Musiklexikon, herausgegeben von A. Einstein,
Berlin 1929
- Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst,
de Rhythmopoeia oder Von der Tactordnung, zweite
Auflage, Regensburg 1754 (Augsburg 1752)
- F. Riewe, Handwörterbuch der Tonkunst, sachlich und biographisch,
Gütersloh 1879
- Giacomo Rossi, Il Minuetto, Società Editrice Dante Alighieri,
Rom 1896
- Jean Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768
- Curt Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933
- Joh. Adolph Scheibe, Der Critische Musicus,
1. Theil Hamburg 1738, 2. Theil Hamburg 1740
- Hermann Scherchen, Lehrbuch des Dirigierens, Leipzig 1929/1956
- John Schikowski, Geschichte des Tanzes, Berlin 1926
- Hans-Peter Schmitz, Die Tontechnik des Père Engramelle,
ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortrags-
kunst im 18. Jahrhundert, Kassel 1953

- Hans Scholz, Johann Sigismund Kusser,
sein Leben und seine Werke, Münchener Dissertation 1911
- Chr. Friedr. Daniel Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der
Tonkunst, hg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1785 / 1839
- F.L. Schubert, Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen
Entwicklung, nebst einer Anzahl von Tänzen aus alter
und neuer Zeit, Leipzig 1867
- Georg Schünemann, Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913
- Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik,
hg. als dritte Ausgabe von C.F. Weitzmann's Geschichte des
Klavierspiels und der Klavier-Litteratur, Leipzig 1899
- Rudolf Sonner, Musik und Tanz, Vom Kulturtanz zum Jazz,
Leipzig 1930
- Staatliche Museen, Der Tanz in der Kunst, Berlin 1934
- D.A. Steffani, Sendschreiben, aus dem Italiänischen ins
Hochdeutsche befördert und erläutert von Andreas Werckmeister,
Musico und Organisten zu S. Martini in Halberstadt,
Quedlinburg-Aschersleben 1700
- Rudolf Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen
Rhythmus, Leipzig o. J. (1930)
- Rudolf Steglich, Johann Sebastian Bach, Potsdam 1935
- Rudolf Steglich, Über die Wesensgemeinschaft von Musik und
Bildkunst, erschienen in der Max-Seiffert-Festschrift,
hg. von Heinrich Bessler, Kassel 1938
- Rudolf Steglich, Wege zu Bach, Regensburg 1949
- Karl Storck, Der Tanz,
Band 9 der Sammlung illustrierter Monographien, Leipzig 1903
- Walter Storz, Der Aufbau der Tänze in den Opern und Balletts
Lullys vom musikalischen Standpunkte aus betrachtet,
Göttinger Dissertation 1928
- Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste,
in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden Artickeln abgehandelt, Biel 1777
- Gottfried Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche
Erklärung der Frantzösischen Tantzkunst, Leipzig 1717
- Hans Joachim Therstappen, Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis,
Heft 9 der Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft,
Wolfenbüttel 1941
- Frank Thiess, Der Tanz als Kunstwerk,
Studien zu einer Aesthetik der Tanzkunst, München 1920

Rudolph Voss, Der Tanz und seine Geschichte, Berlin 1869

Hermann Wolfgang von Waltershausen, Die Kunst des Dirigierens,
Band 1147 der Sammlung Götschen, Berlin 1943

Johann Gottfried Walther, Musicalisches Lexicon
oder Musicalische Bibliothek, Leipzig 1732

Jos. Wilhelm von Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik
im 16. Jahrhundert, Berlin 1878

Georg Friedrich Wolf, Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon,
Halle 1787

Johannes Wolf, Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher
Form, Leipzig-Berlin 1925-1929

Johannes Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit,
Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte, Leipzig 1931

Theodor de Wyzewa et G. de Saint-Foix, W. A. Mozart,
sa vie musicale et son oeuvre, Paris 1912

Lebenslauf

Als Sohn des Kaufmanns Ludwig Friedrich Goldmann und seiner Ehefrau Karoline, geb. Stenitzer, wurde ich am 3. März 1929 zu Nürnberg geboren. Nach dem Besuch der Volksschule (1935-1939) war ich Schüler des humanistischen Gymnasiums in Nürnberg, an dem ich im Juli 1948 das Reifezeugnis erhielt. Zum Wintersemester 1948 immatrikulierte ich mich an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen mit dem Hauptfach Musikwissenschaft bei Universitätsprofessor Dr. Rudolf Steglich. Gleichzeitig besuchte ich am kirchenmusikalischen Institut der Universität die Klassen für Orgel, Cembalo und Theorie bei Herrn Universitätsmusikdirektor Professor Georg Kempff und Herrn Kirchenmusikdirektor Bilke. Seit 1949 war ich Hörer bzw. Teilnehmer psychologisch-pädagogischer Vorlesungen und Seminare, zuletzt bei Herrn Professor Dr. Hans Thomae, Psychologie, und Herrn Professor Dr. Karl Seiler, Pädagogik. Ihnen verdanke ich reiche Wissensvermittlung außerhalb meines Spezialgebiets. Da ich neben dem Besuch der Universität meine praktischen musikalischen Studien am Städtischen Konservatorium der Musik in Nürnberg begann und nach deren Abschluß mit dem Staatsexamen seit Juli 1952 hauptberuflich als Kapellmeister tätig bin, war das Universitätsstudium zeitweilig unterbrochen. Mein Streben der letzten beiden Jahre galt der Fertigstellung dieser Arbeit.

FOTODRUCK SCHETTER NÜRNBERG

